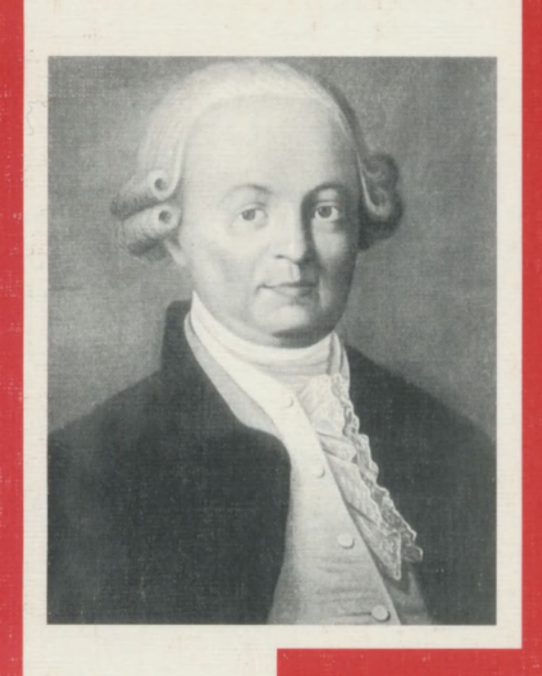


В. К. Тредиаковский и русская литература

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ответственный редактор
доктор филологических наук
А. С. Курилов

Москва
ИМЛИ РАН
2005

ББК 83.3



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 04-04-16130д

Рецензенты:
доктор филологических наук К. А. Кокшенева,
кандидат филологических наук Л. И. Алехина

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Отв. ред. А. С. Курилов.— М.: ИМЛИ РАН, 2005.— 300 с.

Настоящая книга первое в нашей науке исследование, затрагивающее разные стороны и грани творчества В. К. Тредиаковского (1703–1769) — поэта, филолога, теоретика, критика, переводчика. С новых позиций оценивается его роль в литературном процессе XVIII — начала XIX вв., в становлении и развитии отечественной лирики.

ISBN 5-9208-0251-0

Деятельность «трудолюбного филолога», как подчеркнуто уважительно назвал В. К. Тредиаковского его современник, во многом все еще остается до конца нераскрытой и недооцененной, заслоненной могучей фигурой М. В. Ломоносова, который на вершины отечественного Парнаса шел дорогой, обозначенной и проложенной его предшественником. И если бы не было Тредиаковского с его «желанием сердечным.., чтоб и в России развелась наука стихотворная»[1], положившего начало возрождению стихосложения, отвечавшего природе русского языка, и забытой поэтической культуры, одновременно реабилитируя художественную ценность фольклора, «народных старинных песен», что «за подлость (низкое социальное происхождение.— *А. К.)* стихотворцев и материй, от честны́х (имеющих высокий чин.— *А. К.)* и саном знаменитых людей презираемо было всеконечно»[2],— то выполнять всю эту работу пришлось бы Ломоносову. А ведь он, что отметил уже А. С. Пушкин, не такое «имел о русском стихосложении обширное понятие», как Тредиаковский[3]. И еще неизвестно, какое направление приняла бы реформа отечественного стихосложения (вспомним А. Д. Кантемира и его «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских»), как успешно продвигалась бы она, как быстро наша поэзия достигла бы высот, каких достиг Ломоносов, опираясь на сделанное Тредиаковским, учитывая все его достижения, увлечения, промахи, и как скоро дождались бы мы Г. Р. Державина и А. С. Пушкина...

Тредиаковский был первопроходцем не только в возрождении системы национального стихосложения, в формировании отечественной теоретико-литературной и историко-литературной мысли, в опытах литературно-художественной критики. Он стоял у истоков целого ряда художественных движений в русской литературе XVIII в., обозначив их направления и течения.

Общеизвестна роль Тредиаковского в развитии у нас Классицизма с его нацеленностью на освоение национальными литературами мирового художественного опыта и достижения ими мирового художественного уровня. Но он же, сам того даже не подозревая, своими статьями готовит у нас почву для Романти-

ческого движения, которое уже набирало силу в европейских странах, а в своих стихотворениях выходит на такое отражение действительности, которое со временем назовут Реализмом.

Настоящая книга первое в нашей науке исследование, затрагивающее разные стороны и грани творчества Тредиаковского — поэта, филолога, теоретика, критика, переводчика. С новых позиций оценивается его роль в литературном процессе XVIII — начала XIX вв., в становлении и развитии отечественной лирики. Рассматривается восприятие его наследия нашими писателями — А. Н. Радищевым, А. С. Пушкиным и др.

Завершает книгу указатель трудов о жизни и творчестве В. К. Тредиаковского, включающий работы с 1762 по 2004 гг.

Авторский коллектив книги составили литературоведы Москвы, Санкт-Петербурга, Самары, Уфы, Ярославля.

Примечания

[1] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 390.

[2] Там же. С. 428.

[3] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Т. 7. Л., 1978. С. 195.

А. С. Курилов

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ В РОССИИ XVIII ВЕКА

В. К. Тредиаковский вошел в «Истории» отечественной словесности как один из основоположников Классицизма в нашей литературе и крупнейший его теоретик. Если второе справедливо и безусловно: действительно, в России XVIII века он был самым видным теоретиком этого литературно-художественного движения,— то с первым утверждением сегодня можно согласиться лишь с оговоркой: один из основоположников, но не вообще Классицизма, а только Классицизма XVIII в., так как это движение отчетливо проявилось у нас еще в XVII в., где самым заметным и значительным его представителем — нашего Классицизма XVII в. — был Симеон Полоцкий[1]. Творчество В. К. Тредиаковского, А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова — это уже очередной, да к тому же не последний этап исторического развития Классицизма в нашей литературе[2].

Однако из самых ранних, дошедших до нас стихотворений Тредиаковского, следует, что разделяя установки Классицизма и активно участвуя в этом движении, он включается и в другое литературно-художественное движение, которое со временем получит название Реализм. *Классицистом* он сделался, как говорится, по обязанности, будучи студентом Славяно-греко-латинской академии. Там не только изучали курс поэтики, основанной на художественном опыте античных писателей, но и заставляли в качестве учебного занятия писать стихотворения по образцу классических произведений. *Реалистом* — во многом еще *стихийным, естественным,*— он стал по своему доакадемическому, природному художественному воспитанию, основанному на фольклоре, народных песнях, авторы которых изображали и выражали то, что видели, ощущали и чувствовали сами непосредственно при общении с природой, людьми, окружающим их миром.

Поэтике Классицизма Тредиаковский следовал, сочиняя «Элегию о смерти Петра Великого» (1725), ориентируясь на популярный жанр классической литературы и античную систему

художественных образов: кончину Петра Великого у него оплакивали Паллада, Марс, Нептун и Политика (Государство).

Как стихийный реалист, изображая то, что видел собственными глазами, он предстает в «Песенке, которую... сочинил еще будучи в московских школах, на... выезд в чужие краи» (1726):

Весна катит,
Зиму валит,
И уж листик с древом шумит.
Поют птички
Со синички,
Хвостом машут и лисички.
И т. д.

К стихийному, естественному реализму Тредиаковский тяготел вплоть до прибытия в Париж, прямым свидетельством чему является его «Описание грозы, бывшия в Гаге» — т. е. изображение реального события, свидетелем которого он был сам, и пережитое, прочувствованное при этом старается выразить поэтическими средствами:

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи,
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помутили!

Молнии сверкают,
Страхом поражают,
Треск в лесу с перуна,
И темнеет луна,
Вихрь бегут с прахом,
Полоса ревет махом,
Страшно ревут воды
От той непогоды.

Ночь наступила,
День изменила,
Сердце упало:

Все зло настало!
Пролил дождь в крышки,
Трясутся вышки,
Сыплются грады,
Бьют вертограды.

Все животны рыщут,
Покоя не сыщут,
Бьют себя в груди
Виноваты люди...

Картина действительно наглядная и впечатляющая. И хотя в этом стихотворении присутствуют, наряду с перуном, «зифиры» и «аквилоны», но не при непосредственном «описании грозы», а в словах — мольбе — людей, которые чувствуют себя в чем-то виновными перед Всевышним, раз устроил для них такое светопреставление, своего рода наказание за грехи, и

Боясь напасти
И чтоб не пропасти,
Руки воздевают,
На небо глашают:
«О солнце красно!
Стань опять ясно...».

Пребывание в Париже, учеба в Сорбонне сделали Тредиаковского ярым приверженцем сначала европейской, и прежде всего французской, любовной лирики, а затем и вообще всей западноевропейской художественной культуры, возбудив в нем патриотический дух и «желание сердечное... чтоб и в России развелась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу»[3].

Вернувшись на родину в 1730 г., он привозит с собой и опубликовывает перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви», где проза перемежается многочисленными стихотворными переводами, помещая в качестве приложения к этому изданию сборник своих собственных стихотворений с характерным названием — «Стихи на разные случаи», а в 1735 г. издает свой «Новый краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий». Здесь впервые на русском языке была не только представлена теория жанров, наиболее распространенных в европейских литературах, но и сделана за-

явка на качественно новую — национальную — поэтическую культуру, основанную на силлабо-тоническом стихосложении, отвечавшем природе русского языка.

Эти работы Тредиаковского, вместе с первыми сатирами А. Кантемира, определили развитие Классицизма в нашей литературе XVIII в. по двум направлениям: одно было нацелено на освоение *античного,* другое — *западноевропейского* художественного опыта — жанров, поэтики, сюжетов, образной системы и т. п. Они на долгое время «закрыли» *восточноевропейское* направление, преобладавшее в нашем Классицизме XVII — начале XVIII в., которое получило развитие «стараниями» Симеона Полоцкого с его ориентацией на белорусско-польское силлабическое стихотворство и жанровую систему и завершилось в творчестве Феофана Прокоповича, продолжавшего традиции стихотворства, процветавшего в Киево-Могилянской академии. И хотя свою дань силлабике отдает и А. Кантемир, но его поворот к западноевропейской и античной жанровым системам, смена художественных ориентиров вкупе с реформой стихосложения, начатой Тредиаковским, делало невозможным существование в нашей литературе восточноевропейской направленности Классицизма.

К *античному* направлению относились следующие произведения Тредиаковского: «Стихи эпиталамические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны», «Басенка о непостоянстве девушек» (сориентированная непосредственно на античные буколики), «Эпиграмма господину К.», «Эпиграмма к охуждателю Зоилу» и др.

Более обширно представлено *западноевропейское* направление, которому Тредиаковский тогда отдает предпочтение. Это — «Прошение любве», «Песенка любовна», «Стихи о силе любви», «Плач одного любовника, разлучившегося со своей милой, которую он видел во сне», все стихотворения, написанные по-французски, а также «Ода торжественная о сдаче города Гданска», которая была написана по «плану» оды Н. Буало о взятии французами бельгийского города Намюра, из которой, по признанию самого Тредиаковского, он «много... взял и изображений; да и не весьма тщался, чтоб... так отличить, дабы никто не узнал», откуда «взято»[4].

И если основы западноевропейского направления в нашем Классицизме XVIII в. действительно закладывались усилиями Тредиаковского и А. Кантемира, то на античном направлении Тредиаковский, как и Кантемир, явился продолжателем дела, на-

чатого еще в конце XVI в., когда впервые на «славенском языке» прозвучал призыв во всем следовать «грецким поетам» и у нас стали создаваться произведения в «античном духе». Среди самых ранних, дошедших до нашего времени, произведений такого рода был «серпантинный» («змеиный») стих, написанный Евстратием в 1621 г. с сознательной ориентацией на античный художественный опыт, о чем и поведал сам его автор: «Сей стихъ римляне нарицают серпентикум версусъ, с греческаго языка...»[5].

В сборнике «Стихов на разные случаи» подавляющее большинство произведений принадлежали к западноевропейскому направлению в нашем Классицизме XVIII в., а вот в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Тредиаковский больше внимания уделяет античному наследию, таким классическим его жанрам, как эпистола, элегия, ода и эпиграмма. После определения сущности и предназначения каждого он в качестве примера приводит сочиненные им на русском языке произведения соответствующего жанра. Среди них — «Эпистола от Российския поэзии к Аполлину», две «плачевно-любовные» элегии, две оды — одна «в похвалу цвету розе», другая — сатирико-героическая «в славу правды, побеждающия ложь и всегда торжествующия над нею», и четыре эпиграммы. Западноевропейское направление в этом «опыте» было представлено только сонетом, рондо и мадригалом.

В 1744 г. Тредиаковский, вместе с Ломоносовым и Сумароковым соревнуясь в приложении 143 псалма, отдает дань еще одному направлению нашего Классицизма XVIII в.— *библейскому,* основу которого составляли стихотворные переложения — «парафразисы»,— а также «оды» на сюжеты Ветхого и Нового Заветов. Надо сказать, что и это направление Классицизма возникло у нас не в XVIII в., а раньше — в XVII в., начало которому было положено стихотворными переложениями Псалтыри Симеоном Полоцким. Тредиаковский увлекается этим направлением в 50-е годы XVIII в., переводит всю Псалтырь, а также перелагает в стихи ряд песен Ветхого Завета.

Библейское направление в нашем Классицизме XVIII в. было достаточно популярным и распространенным. Свой вклад в его развитие внесли А. Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Державин и другие поэты того столетия. Оно остается заметным и в нашей литературе XIX в.[6]

Переводческая деятельность Тредиаковского отвечала основным направлениям Классицизма, способствуя более глубокому освоению у нас античного и западноевропейского опыта и

«присвоению», как тогда говорили, отечественной культуре художественных достижений «древних» и «новых» европейских литератур. В этом ряду находятся все стихотворные переводы и переложения Тредиаковского: басни Эзопа, комедия Теренция «Евнух», «Езда в остров Любви» П. Тальмана, «Аргенида» Дж. Барклая, «Тилемахида», «Феоптия» и т. д.

Вместе с тем он проявляет неподдельный интерес не только к художественному наследию других народов, но и к современной ему реальной российской действительности, к естественному, стихийному реализму в ее отражении. Это наблюдается уже в реалиях русской деревенской жизни, которыми он оснащает свое переложение II эпода Горация — «Строфы похвальные поселянскому житию»: охота на медведей, своеобразие русской кухни — щи, пиво, квас и т. д.

Стремление к такому реализму просматривается и в описании природы Ижорской земли, которым открывается его «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу»:

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой поток Нева стремит к пучине.
О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.
Немало зрю в округе я доброт:
Реки твоей струи легки и чисты;
Студен воздух, но здрав его есть род:
Осушены почти уж блата мшисты.

Но особенно заметно проявилась эта тяга к реализму в оде «Вешнее Тепло», где мы встречаемся фактически с первым в нашей литературе детальным описанием-изображением того, что приходит к нам вместе с весною и что может наблюдать у нас каждый. Это и зелень трав и листвы, и цветение садов, и начало рыбной ловли как сетями, так и удочками, и полевые работы. И т. д.

В описании весеннего пробуждения Тредиаковский показывает себя удивительно наблюдательным человеком.

Он замечает и «ластовицу щебетливу», которая

...дом слепляюще себе,
Из крупин, не в един слой, глинки
И пролагающу былинки...

И ручьи, «на пажитях растущих», что

Ничем не обузданы суть;
Крутяся те в долах цветущих,
Стремясь, пен с белью, шумно в путь...

Он видит, как час за часом увеличивается майский день, все сильнее и сильнее греет солнце — «пламеннозарно око дня!» — но пока еще нет

Ни расслабляющего вара <зноя>.
Да токмо льготна теплота
Лиется ясными лучами.

И хотя ночи еще холодны — «однак при хладности ночами»,— тем не менее туманы уже предвещают скорый приход лета: «А к лету пар отверз врата!»

Среди весенних «утех» особенно занимает его поведение пернатых обитателей лесов:

Премножество явилось птиц,
На ветвь с той ветви, от поспеха,
Препархивающих певиц:
Вещает зык от них громчайший,
Что их жжег огнь любви жарчайший;
От яркой разности гласов,
Котора всюду раздается,
В приятность слуху все мятется
Молчание густых лесов.

Тут и «славий» (соловей)

...с пламеня природна,
В хврастинных скутавшись кустах,
Возгласностию, коя сродна,
К себе другиню в тех местах
Склоняет толь, хлеща умильно,
Что различает хлест обильно...

И коростель, который

...в обоей заре <т. е. утром и вечером>
Супружку кличет велегласно,
А клик сей слышится нам красно,
Несущийся по той поре.

И горлица, что «стонет печально»,

Рыдая сердца в тесноте,
Как скроет друга место дально,
Сего взывает в чистоте...

И жаворонок

Повсюду... поющий,
И зрится вкось и впрямь снующий:
Кипя желаньми солнце зреть,
Взвивается к верьхам пространным,
Путем, бескрылой твари странным
<т. е. вертикально вверх>;
Так вьясь, не престает сам петь,

Подчеркнутое внимание уделяет Тредиаковский труженице пчеле, которая пьет утреннюю росу — «слезы ссет Авроры», и проникая вглубь цветка, собирает нектар — «балсам драгоценный», сливая его в соты, торопясь выполнить свой «урок» — «дневное задание», как бы мы сейчас сказали:

Летит пчела в пределы Флоры,
Да тамо слезы ссет Авроры;
Росистый съемля мед с цветков,
Во внутренность включает жалом,
В количестве, по силе, малом;
О промысл пчельных хоботков!

Оттуду легкими крилами
Жужжаща ремжет всяптно чадь:
Свой глад разженшая делами,
Влетает в кров сот источать;
Там в воск, как в закром многостенный,
Балсам сливает драгоценный;
Спешит и паки на урок,
По кладь крупитчату, полетом,
И паки, равным же пометом,
Пренаполняет чванцы в прок.

Тредиаковский подмечает и красоту цветов, которыми можно любоваться бесконечно, «очес не насыщая», и их аромат, неистощаемое благоухание. И т. д.

Такими были первые шаги к великому художественному *Реализму* нашей литературы XIX в., и сделал их именно Тредиаковский.

Он стоит и у истоков отечественного *Романтического* движения, национального художественного Возрождения, сделав навстречу ему первый, поистине главный шаг, начав реабилитацию стихосложения, отвечавшего природе нашего языка, и поэтической культуры, восходящей своими корнями к древней отечественной словесности. И «сличая» предлагаемую систему стихосложения «с самым древним нашим стихотворением, ясно всякому суть,— приходит он к выводу,— что сия во многом подобна оному первобытному нашему, кроме Рифмы. Следовательно, сия система справедливее называться долженствует Возобновленною, а не Новою»[7].

Не подражать польско-белорусской силлабике, а творить на собственном поэтическом языке, было первым условием возникновения у нас Романтического движения, идущего на смену Классицизму — творчеству по зарубежным образцам[8]. И хотя принцип подражания оставался неизменным, но сменялись источники подражания, источники вдохновения. На смену классическим античным и западноевропейским приходят национальные, самобытные. Начинается первый этап Романтического движения, тон в котором задает *фольклорное* направление, творчество, сориентированное не на европейскую литературную традицию, а на национальные жанры, поэтику, образы, отвечавшие характеру и своеобразию отечественной культуры, укладу жизни и быту россиян[9]. Затем был период Романтического Классицизма, в ходе которого вызревает и собственно Русский Романтизм.

Таким образом Тредиаковский оказал более заметное влияние на развитие нашей литературы, чем это до сих пор было принято считать.

Примечания

[1] См.: *Соболевский А. И.* Когда начался у нас ложно-классицизм // Библиограф. 1890. № 1. Отд. I. С. 4.

[2] См.: *Курилов А. С.* Литературоведческие понятия и историко-литературная наука // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 160—162.

[3] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 390.

[4] Там же. С. 540; Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского. Т. 2. СПб., 1752. С. 32—33.

[5] См. об этом: *Курилов А. С.* Классицизм в русской литературе: исторические границы и периодизация // Филологические науки. 1996. № 1. С. 15—16.

[6] См.: *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской литературе. СПб., 2002; а также статью В. П. Зверева в настоящей книге. С. 229—249.

[7] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Июнь. С. 501; Избранные произведения. С. 449.

[8] См.: *Курилов А. С.* Классицизм и Сентиментализм: соотношение понятий // Живая мысль. М., 1999. С. 193—196.

[9] См. об этом статью Е. А. Морозовой в настоящей книге. С. 187—193.

Т. А. Алпатова

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И ПОЯВЛЕНИЕ НОВОГО ГЕРОЯ В СОЗНАНИИ РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Судьба первого переводного романа В. К. Тредиаковского «Езда в остров Любви» — произведения, с которым молодой в ту пору писатель-переводчик вошел в новую русскую литературу,— не проста, и сами ее перипетии сделались некоей историко-литературной реальностью, без учета которой невозможно понять многие явления в развитии русской прозы последующих периодов. Если в самом XVIII веке и позднее роман нередко рассматривался как архаически забавный историко-литературный казус прошлого, то чем далее, тем с большей серьезностью оценивался он литературной наукой. Прежде всего переоценке подверглась его роль как первой «ласточки» в сложнейшем многоаспектном литературно-культурном диалоге России и Западной Европы, в том числе России и Франции. Получал своеобразное признание роман и как первый опыт прежде незнакомого русской литературе поэтического перевода, свидетельствующего о новом уровне художественного сознания Тредиаковского и его аудитории — людей уже послепетровской эпохи[1]. «Езда в остров Любви» привлекала внимание исследователей и как первая попытка писать, отказавшись от «глубокословныя славенщизны», ориентируясь на разговорные формы светского языка (пусть и не выработанного в ту пору), и наконец, как первый, адресованный русскому читателю роман в том смысле, какой вкладывала в это понятие литература нового времени; учебник по «теории любовного искусства», «наставление хотящим быти влюбленными, по аналогии с наставлением хотящим быти писателями»[2] Сумарокова.

«Езда в остров Любви» П. Талемана в переводе В. К. Тредиаковского — одно из первых литературных произведений нового времени, связанное с процессами, начавшимися в русской культуре еще в XVII столетии и получившими наибольшее развитие в петровское и послепетровское время, в первой половине века XVIII. Условно их можно обозначить как, с одной стороны, создание антропоцентричной культуры, в которой «человек становится исходной точкой отсчета в поисках новой концепции мира

и себя самого»[3]; с другой стороны, это период возникновения т. н. «литературоцентричной» культуры, в которой роль «порождающей модели», образца, эталона берет на себя не священный текст — Святое Писание, проникающее собой литературу Древней Руси, а литература светская, постоянно меняющаяся, динамичная.

В динамичной и изменчивой жизни послепетровского времени одной из задач художественного творчества было найти некий баланс между стремлением к новизне и устойчивостью существующих (или же обретенных) ориентиров, между заимствованным и наследуемым. Выполненный Тредиаковским перевод «Езды...» оказывался частью этого сложного и многосоставного процесса; и хотя он в первую очередь знакомил русского читателя с определенным типом западноевропейского романа, однако при этом «встраивался» в иную культурную ситуацию, отвечал иным запросам аудитории и прочитывался на совершенно ином историко-литературном фоне. Фон этот неизбежно присутствовал в сознании современников и окрашивал в несколько иные тона и сюжетные ситуации, и характеры героев романа. Возможное воздействие отечественной литературной традиции (в том числе переводной прозы, пользовавшейся большой популярностью у читателей) в данном случае не могло вести лишь к отталкиванию, в ходе которого Тредиаковский «хотел противопоставить европейско-культурную форму галантного романа» «старомосковской повести», «а любовной лирике петровских времен — утонченно-образованную французскую эротическую поэзию»[4].

Как показали исследования жанрово-тематического состава переводной литературы, бытовавшей на Руси и в XVII в., и в более ранние периоды, отечественному читателю были достаточно знакомы разнообразные галантно-героические и галантно-авантюрные повествования — о Бове Королевиче, о Петре Златые Ключи, о королевиче Брунцвике и мн. др.[5] В этом ряду оказываются и рукописные галантно-героические повести Петровского времени, наиболее известные из которых — «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли», «Гистория о храбром российском кавалере Александре...», «Повесть о шляхетском сыне» и др.[6]. Эти и другие произведения определяли читательские ожидания в отношении галантно-рыцарского изображения любви в романе. Обилие аллегорических образов, бывшее в источнике неотъемлемой чертой прециозного романа, в переводе Тредиаковского могло накладываться на опыт знакомства с аллегоризмом

школьных драм. В свете этого центральной проблемой истолкования «Езды в остров Любви» становится необходимость прочтения романа на фоне той литературной традиции, с которой он прежде всего соотносился в сознании современников,— т. е. прочтение, опирающееся на ранние рецепции романа.

Однако именно раннее восприятие перевода Тредиаковского современниками труднее всего поддается осмыслению. Причина тому — прежде всего крайняя скудость введенных в науку фактических материалов, свидетельствующих об этой реакции. Главным источником здесь оказываются письма самого Тредиаковского к И. Д. Шумахеру[7]. Именно они позволяют утверждать, что «большинство читателей приветствовали изящную новинку; она была нужна — она удовлетворяла назревшую потребность в культурной любовно-романной беллетристике»[8].

Безусловно, читателя-современника Тредиаковского более всего могла заинтересовать именно «типология» любовного поведения и любовная фразеология, представленные в романе с почти энциклопедической полнотой, которая отвечала ожиданиям тогдашней аудитории, приученной литературной и книгоиздательской практикой Петровской эпохи к готовым сводам «правил» поведения и самовыражения (ср. «Юности честное зерцало», «Приклады, како пишутся комплименты разные» и мн.др.). По ходу действия герой романа — Тирсис — усваивает многочисленные «уроки», причем в основном от отвлеченно-аллегорических персонажей романа, которые предлагают ему устойчивые формы поведения в различных жизненных ситуациях и помогают найти адекватные формы для выражения переживаемых чувств. Так, в самом начале романа Купидон дает Тирсису совет, как вести себя в разговоре с Предосторожностью и Почтением: «Будучи научен так от доброго и искусного наставника, я учинил великои и учтивои поклон Почтению и Предосторожности, и просил их, дабы они изволили казать ко мне свою милость, которую они мне посулили очень охотно»[9]. В свою очередь, объяснение с этими персонажами наделяет героя навыками, необходимыми для общения с самой Аминтой; далее в повествовании развертывается картина, практически иллюстрирующая для читателя «поэтику» галантного ухаживания: «Потом я подступил ближе весь дрожа к оной прекрасной девице, которая меня усладила, прося ея принять мою услугу в том, что я желаю иметь честь ея под руку весть» (14).

Поведенческие нюансы, проиллюстрированные описанием, предлагаются читателю вместе со специфическим образцом га-

лантного разговора, переданного средствами косвенной речи. Необходимые «образцы» прямого объяснения с собеседниками (далеким другом, возлюбленной) даются в книге и в поэтических фрагментах, лирических монологах героя — человека, переживающего всю гамму любовных чувств и свободно выражающего то, что волнует его душу. Подобные лирические монологи воспринимались именно как образцы любовной риторики: доказательством этому является широкое распространение поэтических вставок из «Езды в остров Любви» в рукописных сборниках и песенниках XVIII столетия, о чем неоднократно писали исследователи рукописной словесности и низовой музыкальной культуры той поры[10]. Влюбленные разлучаются и встречаются вновь, ссорятся и мирятся, заблуждаются и выводят друг друга из заблуждения — все возможные ситуации любовного общения иллюстрируются в романе как описанием «образцовых» форм поведения, так и «идеальными» лирическими монологами:

«Тогда Аминта отворила мне мои глаза, и растолковавши все подробно, показала мне потом ясно все мои погрешения; за которыя ни мало я не умедлив, пал ей в ноги и просил прощения, говоря ей следующее:

Будь жестока, будь упорна,
Будь спесива, несговорна;
Буде от ныне могу еще осердиться,
То мой гнев в моем сердце имеет храниться.

Ах, нет! Хоть в какой напасти
Глаза явят мои страсти.
Но вы не увидите мое сердце смело,
Чтобы оно противу вас когда зашумело.
Я вас имею умолять,
Дабы ко мне милость являть.
Буде от ныне могу еще осердиться,
То мой гнев в моем сердце имеет храниться» (47—48).

Определенные формы поведения предлагаются в романе для самых различных жизненных ситуаций. Разлучившийся с Аминтой Тирсис буквально поступает в некое «учение» к знатокам любовных уловок — его обучают Щогольство, Чтивость, Нрав Учтивой, Разговор Сладкий и Угодность; пройдя их школу, герой виртуозно овладевает приемами обольщения. То, что он не испытывает во второй части романа столь искренних и всепогло-

щающих чувств, какие питал к Аминте, даже помогает ему свободнее владеть «техникой» любовных взаимоотношений (которая, таким образом, раскрывается к услугам читателя)[11]: «Наконец так я привык лицемерствовать когда мне хотелось, что плакать ли надлежало, то тотчас у меня появятся слезы как град. Так же умел я и скорбным казаться когда за благоприятное находил.

По моей воле я знал и стонать и плакать,
Как то к лучшему чинить весма надлежало;
Но в любви притворяться довлеет немало
И знать, где быть в печали, и где надо такать» (93).

Безусловно улавливалась читателем и новизна самого героя. Для современников переведенный Тредиаковским роман во многом синтезировал итоги всех тех изменений, что накапливались в изображении человека отечественной и переводной повествовательной прозой XVII — начала XVIII вв.[12] Среди этих изменений — постепенно складывающееся представление о человеке как автономной, целостной и самодостаточной личности, внутренний мир которой, ее социальные взаимосвязи, внешний облик, «естество», разум и страсти важны и интересны для автора. Черты идеала, отныне изображаемого литературой,— «жизненная активность, деятельный труд, стремление к научному знанию, образованию, к благосостоянию, развлечениям, путешествиям»[13]. Новый герой, пришедший в русскую литературу в XVII — начале XVIII вв., стремится любить и быть любимым, умеет легко находить приемлемую линию социального поведения, не пасует перед трудностями и способен соединять «серьезность» государственного служения с галантно-рыцарским ухаживанием, ловкостью и светскостью обхождения. На этом фоне центральный персонаж романа — Тирсис — предстает как действительно «новый» герой, однако изображенный в сфере интимных чувств. В известной мере он вбирает в себя «легкую», «светскую» сферу идеала русского человека нового времени. Попадая на остров Любви, Тирсис словно бы выпадает из иных форм бытия, прежде всего из государственного гражданского служения; лишь в конце романа герой возвращается к гражданским основам жизни, устремившись с острова Любви за Славой. Однако и пребывание героя на острове также имеет свой смысл. Не случайно мотивировкой попадания героя на остров становится насыщенный глубокими культурными, мифологическими ассоциа-

циями аллегорический образ морской бури. В результате остров, к которому она прибивает корабль Тирсиса и других путешественников, начинает восприниматься как место своеобразного посвящения.

Мотив путешествия, странствия, хорошо знакомый человеку Петровской эпохи, отразившийся во многих культурных фактах той поры — от рукописных повестей до первых образцов мемуаров и записок — был как нельзя более увлекателен[14]. Но в отличие от путешествий реальных здесь читателю было предложено отправиться «к самому себе» — в некую скрытую, но оттого не менее притягательную реальность человеческих чувств. По мере развития сюжета Тирсис открывает в себе всё новые качества: способность воспылать страстью, позабыв о доводах Разума; почтительность и сомнение в том, вправе ли он открывать свою любовь Аминте; терпение, способность постепенно завоевывать возлюбленную, лишь глазами, без слов говоря ей о своем чувстве; глубину отчаяния; искреннюю радость; упоение страстью; муки ревности и оскорбленной гордости — холод напускного равнодушия, способность увлекаться игрой, которую дарует ему ловкое владение искусством обольщения, и мн. др.

Новый поворот сюжета становится для героя открытием нового качества любовных отношений и своих собственных чувств. Так, оказавшись в местечках «Свояки» (Соперники) и «Ревнивость», Тирсис узнает, сколь много терзаний может дать человеку любовь, когда она омрачена подозрениями и ревностью. «Я, оттуду вышедши бегал повсюду, а не зная куды я бегу. А когда я видел Аминту с людьми, тогда я к ней приступить не дерзал и трепетал из всей моей души. Я подслушивал все, что ей ни говорено было, и все, что она на то ответствовала; а всякое ея слово я толковал таким разумом, которой меня непрестанно мог мучить. Когда кто на ухо говорил с ней, тогда тот час я весь бледнел с злобы, так что бутто бы был при самой смерти. Всякой ея знак, всякое телодвижение приписывал я в ползу другим: а когда я не мог ея видеть, тогда я думал, что она в руках у одного Свояка находилась; ежели же она была тогда одна только, то я верил, что она ждала кого-нибудь» (45). Новые качества души, новые способности и умения могут раскрывать герою и другие жители острова Любви: таковы подсказки Почтения, Доброго Приема, Молчания и Тайны, Должности, а также Мести, Досады, Беспристрастности, Щогольства, Угодности и др. Частью своеобразного посвящения становится для героя и руководство Купидона (в первой части романа), а во второй — Купидона-Глазуна и Гла-

золюбности, объясняющих ему нетяжкие и приятные «уставы» любовной игры.

Герой романа «Езда в остров Любви» проходит через испытания, и прежде всего через выбор, который должен научить его различать истинную любовь и любовь-забаву. Новый человек здесь оказывается представлен в столь же новой для тогдашней русской литературы сфере интимного чувства. Сфера же эта чрезвычайно сложна; по словам В. Н. Топорова, своеобразие осмысления любви в романе заключалось именно во впервые открывшейся ее антиномичности: автор и его герой знают, «что все эти муки, горечь, печаль не просто помехи или издержки любви, но что они от нее неотделимы и сладостны, как и сама любовь, хотя бы по смежности с нею. Любовь подобна целому миру, и каждая вещь в нем входит в пространство любви»[15]. Композиция романа достаточно прозрачно подчеркивает аналитическую природу аллегории «острова Любви». Две части — два письма Тирсиса Лициде — представляют два типа любви: искреннее глубокое чувство героя к Аминте и любовь-забаву, любовь-игру во взаимоотношениях с Сильвией и Ирисой. Не случайно в романе неоднократно подчеркивается этапный характер того, что переживает герой — растущий человек, для которого «езда в остров Любви» становится необходимым жизненным этапом, этапом личностного роста. Поэтому Тирсис и не должен открыть своего чувства Аминте сразу. Он идет к любви через мучения и препятствия; во второй же части романа от мук разочарования герой движется к любви-игре, и наконец, через внутренний кризис приходит к отказу от любви ради Славы, что знаменует новый период развития человека.

Таким образом, для русского читателя новым оказывалось само обостренное ощущение того, что в человеческом существе могут жить и взаимодействовать самые различные начала — страсти, состояния души, что оказались персонифицированы и — параллельно — отвлеченно осмысленны в романе Талемана, переведенном Тредиаковским. Своеобразное сочетание этих принципов словно бы протопсихологического изображения создается благодаря использованию сложной гаммы возможностей, которая заложена в эмблематико-аллегорическом изображении, привнесенном романом в русскую литературную ситуацию.

В глазах наших читателей герой прециозного романа — Тирсис, в известной мере начинает походить на персонажей авантюрно-рыцарских повестей, подобно Александру, российскому дворянину и другим, знакомым читателям той поры по бесчис-

ленному множеству рукописных сборников. Во всяком случае, важно помнить, что именно сквозь призму этих текстов и воспринимался роман его первыми читателями. «Езда в остров Любви» встраивалась именно в этот литературный ряд, причем в результате изменялись некоторые жанровообразующие черты произведения. Так, «миниатюрность» художественного пространства в прециозном романе («острова любви», «страны нежности» и т. п.) развертывалась до некоей «пространственной всеобъемлемости» человеческой души, в которой можно странствовать, искать и обретать счастье. Герметизм текста (бывший одной из главных культурных закономерностей феномена прециозности в истории французской литературы) превращался на русской почве в обращение ко всякому молодому читателю и готовность смело противостоять литературным противникам. В свою очередь «остроумие», изящество аллегорических уподоблений становилось своеобразным инструментом психологического исследования, установка на которое и стала главным новым моментом, с которым столкнулся русский читатель в романе «Езда в остров Любви». И если прециозный роман Талемана, адресованный читателям, возросшим на возрожденческой и барочной традициях глубоко индивидуализированного изображения человека, при помощи аллегории делал изображаемого героя более условным, изящно-утонченным и «камерным», то на русской почве герой «Езды в остров Любви» предстал именно как некая «фокусная точка», в которой могли сойтись все возможные линии изображения человеческой личности, знакомые отечественной литературе к первой трети XVIII столетия.

Принципы и приемы психологического раскрытия человека в переведенном Тредиаковским романе определяются соотношением в повествовании «пространственного» и «временнóго» элементов, статикой и динамикой поэтического изображения, в самом общем смысле связанного с наиболее значительным тезисом классицистской теории о подражательной природе искусства[16]. Стремясь установить рациональные «правила» искусства в целом, которое было бы не ниже античного и соотносилось бы с ним, теоретики классицизма много размышляли именно о том, возможна ли некая «золотая середина» между живописно-пластической «полнотой» описаний античного искусства и большей динамичностью, внутренней конфликтностью изображения нравственного мира современного человека. Отсюда и возникает мысль о том, что, говоря словами Ш. Перро, «поэзия есть не что иное, как приятная живопись, которая представляет в слове

все, что может породить воображение, придавая плоть, душу, чувство и жизнь вещам, которые их не имеют»[17], а сами поэтические средства выразительности начинали осознаваться в соотношении с хотя бы в чем-то подобными им средствами изобразительного искусства. Аллегоризм как основа всего художественного мира романа П. Талемана был своеобразным опытом создания такого рода «говорящей живописи», и вместе с тем — компромиссом между живописной статикой и временным развертыванием. В культуре Петровской и послепетровской эпохи, проникнутой духом массовых театрализованных действ, фейерверков, барочной эмблематики, такой прием изображения человека был достаточно органичен и привлекателен для читателя.

Мир чувств героев (Тирсиса и его возлюбленных) предстает в романе в аллегорическом, олицетворяющем изображении, увиденным как бы со стороны, когда внутреннее превращается во внешнее, разворачивается в зримую, достаточно статичную картину, а затем вновь возвращается к передаче субъективных, неуловимых ощущений — динамики душевных движений. Своеобразное сочетание этих принципов (преобладание то статической описательности, то напряженно осознаваемого временного «протекания», ощущаемого героем-повествователем) и становится главным отличием поэтики психологизма переведенного Тредиаковским романа.

В рамках рационалистического подхода к изображению личности переводчик, в сущности, переосмысливает художественные принципы прециозно-аллегорического романа. Там аллегоризм был средством замены «прямого» именования, средством усложнения, способствовавшим формированию особого «языка»[18]. «Сумасшедшие» влюбленные говорили своим собственным языком, непонятным здравомыслящему человеку, что и позволяло достичь своеобразной «герметичности», закрытости текста, открытого лишь посвященным, для которых создавался подобный роман. У Тредиаковского же, убежденного, что «книга СЛАДКИЯ ЛЮБВИ <...> всем должна быть вразумительна», утонченный аллегоризм начинает выполнять иную функцию, суть которой — исследование природы чувства более всего органичным для этого приема рационально-логическим путем. Именно своеобразная попытка рационалистической классификации человеческих чувств, эмоций и основанных на них форм поведения и отношений становятся отличительной особенностью перевода Тредиаковским романа Талемана. Здесь присутствует своеобразная объективация состояний души, которые до определенного преде-

ла отделяются от самого человека и предстают как законченный самостоятельный образ — «персонаж». При этом, в соответствии с классицистским принципом логической всеобъемлемости изображения, аллегория позволяет пристальнее вглядеться в каждое из возможных явлений душевной жизни, взятого по отдельности, абсолютно замкнутого в себе и связанного со всеми другими лишь механически — образами главных героев и сюжетом «путешествия», также аллегорически раскрывающего эволюцию человека, показывающего динамику внутреннего движения, как движения внешнего при сохранении внутренней неизменности.

Для западноевропейской и русской литературы XVII — начала XVIII вв., прежде всего религиозно-дидактической, была обычна трактовка сюжета «путешествия» как «путешествия к самому себе», «к истинному человеческому счастью», «в поисках добродетели» и т. п. Необычность переведенной Тредиаковским книги Талемана, как раз в том, что движение в ее аллегорическом пространстве определяется не столько идеей изменения личности героя, сколько именно фиксацией и анализом различных граней душевных способностей, открывающихся в перипетиях любовного чувства.

У входа на остров путешественников пытается остановить Разум, но его усилия тщетны: увлеченный красотой острова Любви (то есть, в психологическом плане повествования, самой влекущей силой чувства) человек не слышит рациональных доводов. «Разум» «остановляет» плывущие к острову лодки, «Но чувствия его зрак не зрят ослепленны // И будучи един он с недруги смертельны // Не может биться, тако никто его гласа // Не слушает, и всяк там идет без опаса...» (11).

В данной аллегорической картине объективировано характерное для классицизма столкновение чувства и разума, причем само движение стихотворного повествования — описания и вместе с тем рассуждения,— показывает, как данная аллегория рождается из метонимической замены — «подстановки». Разум и чувства борются в душе героя. Но вот Разум как аллегорический персонаж оказывается «вынесен за скобки» объективирующей силой тропа — смежности; он останавливает плывущих, носителей неких ослепляющих их чувств,— но «чувствия его зрак не зрят ослепленны». Здесь чувствительный герой и его чувства как таковые оказались сопоставлены, и далее объективация самих чувств становится главным содержанием собственно странствия Тирсиса.

Искренне любя Аминту, он испытывает почтение — предосторожность — беспокойность — надежду — оказывается жертвой

жестокости возлюбленной — уповает на жалость — готов к искренности — грустит в разлуке, наконец,— достигает «прямой роскоши» любви; играя в любовь с Сильвией и Ирисой, герой вновь возвращается к этим чувствам, однако уже имитируя переживаемое. Но при этом в большинстве случаев облик самого героя неизменен и равен самому себе; каждое из переживаемых состояний подается в романе как встреча с неким жителем острова Любви, а каждый аспект человеческих отношений — как пространственный уголок, в котором находятся герои и который определяет на это время их «должности» по отношению друг к другу.

Описываемый оттенок чувства испытывается героем, определяя его внутреннее состояние, и тут же объективируется, превращаясь в самостоятельный аллегорический образ. Так, Тирсис с почтением «подступил ближе весь дрожа к оной прекрасной девице» (14), само же Почтение, что диктует герою такое поведение, «един человек <...> высокаго возраста и лица хорошаго, но очень казался постоянен и важен. Очи его весьма были небыстры, взгляд зело умильнои, а смотря на меня, держал он свои перст указателнои на своих устах» (12). Подобным же образом жалость девушки к влюбленному в нее юноше персонифицируется в образе девы — Жалости, и затем сама аллегорическая фигура вновь превращается в героиню: «Она в такое пришла о мне сожаление, что ни мало не попротивилася подать мне свою помощь, и недолго медлила действом исполнить мне своего обещания <...> Аминта не могла не быть чувствительна видя мое нещастие, так что с терпением изволила выслушать любовныя укоризны и пени, которыя я ей чинил <...>» (31—32). Радость искренних влюбленных превращается в портрет Искренности: «Девица, которая имеет лице не лукавное и свободное, на котором все можно видеть, что у нея в глубине ея сердца находится; также можно знать и все ея мысли» (34—35). Внешний облик Разлуки и Задумчивости представлены так, что «портреты» этих аллегорических фигур плавно переходят в изображение состояния самого героя, разлучившегося с возлюбленной и принужденного проводить свои дни в задумчивости: «Сию Разлуку не можно нигде видеть. Всегда она имеет очи заплаканные слезами; и следовательно, весьма она худа, суха и безобразна. Никогда она не носит цветного платья; всегда одета в черном. А при ней там живет безотходно Задумчивость, которая и сама так же очень суха; глаза ея ни на что не взирают, и смотрит на все, а ничего не видят. Ничего она не примечает, и прилежания ни к чему не имеет. Что бы она ни говорила, то все не к стати, не ответствует почти

на все, о чем у ней спрашивают. Кажется, что она вся сама в себе, и которая всегда бегает от всех людей. Падение вод, приятной их шум и песни птичьи обыкновенное ея есть увеселение. Я великую дружбу учинил с ней, и что она чинила, я все также по ея делал. Я размыкивал мою печаль по необъятной той пустыне и разговаривал только в том уединении, смотря на оную, с лесом и водами, с Ехом и с источниками...» (39—40) и мн. др.

Однако своеобразие романа как художественного исследования природы чувств сказалось и в том, что автор сумел найти возможность преодолеть статику отвлеченно-объективированного изображения и обратиться к более тонкой обрисовке внутреннего мира человека. На уровне субъектно-объектных форм повествования это предстает своеобразным сочетанием функционально различных отрезков повествования от первого лица. «Я» (Тирсис, в своих письмах) повествует о «жителях» острова Любви — олицетворенных чувствах, приближаясь к формам третьеличного, а в пределе — безличного повествования; но периодически герой-повествователь переходит к попыткам собственно самоанализа, вновь возвращаясь к исходной субъективности и неразрывно соединенной с нею временной динамике. Таким усложнением изображения героя становятся фрагменты романа, в которых Тирсис, повествуя о своих странствиях по острову Любви и знакомствах с его жителями, замечает психологическую обусловленность локализации действия. Так повествуется о состоянии героя, когда Должность вынудила Амину разлучиться с ним: «Тогда пошел я в одну пустыню, которая показалась мне, что она приличествует печалному моему сердцу» (38); «наконец, по многих трудах и нуждах, прибыли мы в столичный город тоя земли, который называется именем всего того острова *Любовь*» (439) и мн. др.

Субъективность выражения чувств нарастает в те моменты сюжета, когда герой переживает наиболее интенсивные эмоции будь то страдания ревности или же радость, их сменяющая. В последнем случае ощущение временной динамичности нарастает и благодаря приему контраста: «Я не могу вам описать всю мою радость <...> ибо я себя увидел в едином мгновении ока, что из всех безчастливейший человек, стал я быть наищастливейшим всех...» (32). Интенсивность переживания передается здесь и благодаря прямому обращению героя-повествователя к адресату письма, а на более глубинном уровне — обращением автора к читателю, на эмоциональный отклик которого рассчитано в данном случае субъективно-окрашенное высказывание.

Но все же наиболее ярким выражением перехода от объективированного изображения — «классификации» чувств к их субъективной передаче становятся те страницы романа, где актуализируются временны́е возможности эпистолярной формы, которая сама по себе представляет сложную временну́ю конструкцию, вынуждает к постоянным смысловым (а зачастую и грамматическим) переходам от форм настоящего времени к прошедшему, т. е. от времени письма/чтения ко времени чувства/события. Читателю постоянно напоминают, что перед ним письма Тирсиса Лициде и все описываемые события и переживания уже являются для героя-повествователя прошлым. Таковы начала и концы писем, своего рода тексты-обращения, в особенности в первой части, повествующей о любви истинной, утрата которой наиболее тягостна для человека. Своеобразное вступление позволяет здесь поставить сразу несколько вопросов, напрямую связанных с анализом человеческой психики. Как изменяется со временем человек, его душевное состояние и самосознание? Что есть прошлое человека? Существует ли эмоциональная память, насколько сильна ее способность воскресить прошедшее в настоящем и что ждать от такого воскрешения, облегчения души или новых страданий?

«...Сие еще умножит настоящее мое нещастие, ежели мне надобно будет возобновить в памяти моей то, которое уже прошло, и так же сие не имеет как возрастить мою болезнь, ежели мне надлежит мыслить о оных роскошах, о которых мне не осталось как горкое толко воспоминовение. Однако я уповаю, что сие мне имеет быть к великому моему утешению <...> ибо печалная жалоба немалую чинит пользу злочастным...» (1—2).

Однако и это, аналитически-временно́е изображение душевной жизни человека, подпадает под общую власть тенденции к опредмечиванию чувства: таков завершающий письмо первое образ Пустыни Воспомяновения. Тирсис — автор письма — не «возвращается» из времени событий в свое настоящее, а переносится в некое место, в котором и удерживает его скорбь: «Я себя нахожу здесь на самом верху одной горы, которая называется Пустыня Воспомяновения. Уединение здесь находится весьма изрядное, то толко что сие меня в печаль приводит, понеже сие место есть так высоко, что можно видеть с него на весь остров Любви, и тако всегда нещастливыя места пред глазами имеются <...> на которую бы сторону я не повернулся, повсюду вижу те вещи, которыя мне показуют прошедшее мое благополучие» (60).

Таким образом, новый для русской литературы герой «Езды в остров Любви», отвечал общим процессам развития «светскости» и индивидуализации изображения человека как самостоятельной, активной, самодостаточной личности. Он отвечал этико-эстетическим представлениям формирующегося искусства классицизма; идея подражания как основы творчества окрашивала не только деятельность Тредиаковского-переводчика, своим переводом «переносившего» на русскую почву новый тип художественного изображения человека в сфере интимного чувства. Идея «подражания», своеобразного «научения» на примере героев романа проецировалась и на читательское восприятие. Это поняла не только сочувствовавшая роману аудитория, которая обращалась к прозаическим, а более всего к поэтическим фрагментам романа как к «образцам» для подражания в быту, переписывания и т. п. По свидетельству самого Тредиаковского, это поняли и противники книги, увидевшие в ней «дурной пример» — т. е. некий пафос жизнетворчества, способность открывать человеку новые, прежде незнакомые горизонты, и тем трансформировать его личность, просвещать (или развращать) разум, вести его к совершенствованию (или, напротив, воспитывать в нем вредные и опасные качества). «Суждения о ней — писал он И. Д. Шумахеру 18 января 1731 г.,— различны соответственно различию людей, их профессий и вкусов. Придворные ею вполне довольны. Среди духовенства одни ко мне благожелательны, другие обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить, утверждают, что я первый развратитель российского юношества, тем более что до меня оно совершенно не знало чар и сладкой тирании любви. <...> Неужели не знают они, что сама Природа эта прекрасная и неутомимая владычица, заботится о том, чтобы все юношество узнало, что такое любовь <...>.

Что касается людей светских, то некоторые из них мне рукоплещут, слагая мне хвалу в стихах, другие весьма рады видеть меня и обременяют меня своими посещениями. Есть, однако, и такие, кто меня порицает. <...> Клянусь честью, милостивый государь, будь вы в тысячу раз суровее Катона, вы не удержались бы от громкого хохота...»[19].

«Езда в остров Любви» — роман быстро забытый современниками, но не забываемый самой литературной эволюцией. Для отечественной литературы 1730-х гг. он стал синтезом накопленных к тому времени изменений и открытием прежде неизвестных (или почти неизвестных) отечественной словесности форм худо-

жественного изображения, главной целью которых было более сложное и многоаспектное изображение человека. «Новый герой», которого находили читатели-современники на страницах романа, соединял в себе качества галантного любовника, отвечавшие жанру прециозного романа, и авантюрно-рыцарскую готовность к приключениям, которые принесет путешествие по острову Любви — путешествие к тайникам собственного «я» человека.

Примечания

[1] См., в частности: *Дерюгин А. А.* В. К. Тредиаковский-переводчик: Становление классицистического перевода в России. Саратов, 1985; *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985 и др.

[2] *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского... // *Лотман Ю. М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 28.

[3] *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 87.

[4] *Сазонова Л. И.* Переводная художественная проза в России 30—60-х гг. XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 118.

[5] См.: *Пыпин А. Н.* Для любителей книжной старины. Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII в. М., 1888; *Соболевский А. И.* Из переводной литературы Петровской эпохи. Библиографические материалы. СПб., 1908; *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. М., 1964 и др.

[6] См.: Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и подготовка текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965.

[7] См.: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 46—47.

[8] *Пумпянский Л. В.* В. К. Тредиаковский // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. С. 240.

[9] *Тредиаковский В. К.* Езда в остров Любви. СПб., 1730. С. 14. Далее цитируется это издание с указанием страницы и сохранением орфографических особенностей источника.

[10] См.: *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. М., 1952. Т. 1. С. 46—56; *Позднеев А. В.* Произведения В. К. Тредиаковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы. М., 1964. С. 87—100; *Мартынов И. Ф.* Тредиаковский и его читатели-современники (по мате-

риалам отдела рукописей и редких книг БАН) // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 80—89.

[11] Подробнее о русской любовной повести и лирике первой половины XVIII в. как своего рода риторическом «своде» правил поведения и топики см.: *Лахманн Р.* «Покинь, Купидо, стрелы...»: Топика и стилистика любовной лирики — от Тредиаковского до Карамзина // *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 215—225.

[12] Подробнее об этих историко-культурных трансформациях см.: *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII в. Новые художественные представления о мире, природе и человеке. М., 1977; *Черная Л. А.* Становление нового героя // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1987.

[13] *Черная Л. А.* Становление нового героя... С. 110.

[14] Г. Н. Моисеева, комментируя «Гисторию о российском матросе Василии Кориотском...», характеризует мотив бури как одну из самых распространенных сюжетных мотивировок в русской переводной и оригинальной авантюрно-рыцарской прозе, он присутствует в повестях о Петре Златые Ключи, о Бове Королевиче, о цесаре Оттоне, о гишпанском шляхтиче Долторне, о Франциске Венециане, об Александре и Лодвике и др. См.: *Моисеева Г. Н.* Идейно-художественный анализ повести о российском матросе Василии // Русские повести первой трети XVIII в. С. 45.

[15] *Топоров В. Н.* У истоков русского поэтического перевода («Езда в остров любви» Тредиаковского и «Le voyage de l'issile d'Amour» Талемана) // Из истории русской культуры. Т. 6. XVIII — начало XIX в. М., 2000. С. 619.

[16] Подробнее о развитии идеи подражания природе в теории русского классицизма см.: *Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. М., 1981.

[17] *Перро Ш.* Параллель между древними и новыми в отношении искусств и наук // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 144.

[18] Подобная усложненность и была главной мишенью для критики прециозного романа со стороны его противников, в частности Ж.-Б. Мольера и Н. Буало (см. диалог последнего «Герои из романов», в котором именно столкновение прямого и переносного значений слов, относящихся к «географии» «страны любви», создает комический эффект).

[19] Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 46—47.

Н. П. Большухина

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИРИКИ

Свой XVIII век Россия открывает общественно-экономическими, социальными и политическими преобразованиями, которые произошли в первые десятилетия XVIII века. Основное значение, которое имели эти преобразования для развития литературы, и лирики в частности, заключалось в том, что утверждалось новое отношение к человеку, закладывались новые, светские основы его мировоззрения. В человеке Петровской эпохи произошел небывалый рост личностного самосознания. Одной из новых духовных потребностей, которые он ощутил, стала потребность в выражении своих мыслей и чувств, своего внутреннего мира, которое было бы осознанием своего положения в новом обществе, своей роли в нем, потребности в лирическом способе отражения действительности.

С возникновением этой потребности связан, по-видимому, расцвет стихотворства в Петровскую эпоху. В это время, по словам В. К. Тредиаковского, бытовали «разные стихотворные пьесы», «печатанные и не печатанные», как то канты торжественные, театральные представления, стихи похвальные, эпиграммы, песни, песенки[1]. И в «кантах торжественных», и в стихах похвальных, и в эпиграммах потребность в лирическом способе отражения действительности давала о себе знать. Но наибольшее значение для развития новой русской лирики имели «песни» и «песенки», точнее песня как основной нелитературный жанр. И не случайно именно в песне найдут родовые черты лирики нового времени и А. Д. Кантемир, и А. П. Сумароков, которые были не только первыми русскими поэтами нового времени, создавшими лирические стихотворения, но и первыми, кто осмыслил теоретические особенности этого рода литературы.

Песни Петровского времени создавались в самых широких кругах русского общества, были крайне пестры по своей художественной форме и разнообразны по своему содержанию. Наиболее ярко передают характер эпохи песни о «фортуне», песни о «свободности» и особенно песни о любви.

Чувство любви и в жизни, и в литературе было под запретом в допетровской Руси, и потому само желание его выразить требовало новых литературных форм. Народная лирическая песня, обладая слишком обобщенным лирическим героем, не могла его удовлетворить. Человеку Петровской эпохи нужна была индивидуальная авторская лирика. И первым, кто сумел наиболее остро почувствовать эту потребность и откликнуться на нее был В. К. Тредиаковский.

Лирика Нового времени начиналась у нас песней освобожденного человеческого чувства — песней любви. Однако в то время эта песня не осознавалась как произведение собственно литературного жанра. Она возникала бессознательно, непроизвольно, как бы отвечая на охватившее человека чувство, и не была еще результатом сознательного, заранее намеченного определенного типа творчества. Любовная (и шире — светская) песня находилась в те годы за пределом представлений о стихотворстве, поэзии. Только в 30-е годы XVIII века она будет осознана в качестве определенного поэтического жанра и под видом «мирской песни» включена Тредиаковским в систему национальных лирических жанров.

Именно возникновение жанрового лирического мышления и становится показателем начала формирования новой русской лирики.

В силлабической поэзии XVII века индивидуальная позиция автора находила свое выражение еще только в содержательном плане: в постановке и решении определенного круга проблем, в утверждении определенных философских, гражданских и этических идеалов. Непосредственное выражение личности автора его чувств и эмоций не выходило за пределы эмоциональных возгласов. Лирический способ отражения действительности не стал еще ни сознательной, ни хотя бы бессознательно пробивающей себе дорогу потребностью. Поэтому не было ни лирических художественных средств, ни системы лирических жанров.

Между тем в XVII веке уже казалось бы существовал целый ряд произведений, которые по своим жанровым признакам частично отвечали соответствующим жанрам современной западноевропейской лирики. Среди них были эпистолия (стихотворное послание), различные виды эпиграмм, эпитафия, басня («образы и подобия»), элегия («плач»). Но соответствие их жанрам нового времени в значительной степени условно, однако именно из них впоследствии разовьются в нашей литературе и собственно лирические жанры.

Необходимо заметить, что в силлабической поэзии XVII века ясно ощутимо движение к художественности нового времени. Так, Симеон Полоцкий желает в «сем верте многоцветном («Вертограде многоцветном».— *Н. Б.)* художественно и по благочинию» все устроить и осознает жанровый характер своей поэзии: «Различие родов цветов сих духовных аще да сочтеши, ин род, суть увещевания, ин обличения. И тако о прочих умствующи»[2]. Но общий характер жанра и принципы жанрообразования еще во многом близки Средневековью. Литературное произведение воспринимается прежде всего как вид деятельности. Жанровое содержание представляет собой скорее отношение к действительности (плач, панегирик), способ воздействия на нее (эпистолия, поучение, молитва), чем саму литературно освоенную действительность.

Лирика требует переложения акцента с объекта на субъект, иначе говоря, требует безусловной сосредоточенности на собственных мыслях и чувствах и эстетического к ним отношения, что как раз и вошло в противоречие со средневековыми принципами жанрообразования. Поэтому возникшая в Петровское время в России потребность в лирическом способе отражения действительности вызвала необходимость в формировании новой системы лирических жанров.

Нужно однако иметь в виду, что в теоретическом сознании Тредиаковского, как и других теоретиков его эпохи, согласно общеевропейской филологической традиции восходящей к античности, поэзия делилась на несколько родов: собственно лирическую, элегическую, буколическую, эпистолярную, сатирическую, эпиграмматическую, драматическую и эпическую[3].

На практике же это деление в новое время начинало служить жанровому разграничению лирики как одного из трех родов литературы, исключая самостоятельные роды (драмы и эпоса). Но ни для Тредиаковского, ни для других теоретиков сознание единства лирического рода еще не наступило. Формирование жанровых систем лирики европейских стран происходило на основе античной и национальных средневековых традиций, причем в новое время шел интенсивный обмен этими традициями, создавалась по сути единая общеевропейская жанровая система.

В нашей стране Тредиаковский и оказался тем поэтом и теоретиком, который первым внес значительный вклад в создание системы лирических жанров, соответствующей общеевропейской.

Но для становления новой русской лирики существенное значение имело не только формирование лирической жанровой сис-

темы. Возникновение лирического жанрового мышления было неотделимо от появления и развития в художественной структуре лирического произведения образа автора.

Русские поэты 30—50-х годов XVIII века стремились к созданию новой, европейского образца жанровой литературной системы, так как жанровая система помогала создавать новую художественную реальность. Автор в русской литературе XVIII века был еще не в состоянии воплотить в своем произведении концепцию всей действительности, создать целостный «образ мира». За него это выполняла жанровая система. «Каждый жанр был установленной разумом формой художественного выражения той или иной жизненной сферы»[4]. Но мы считаем излишне категоричным и односторонним утверждение Г. А. Гуковского, что «историк литературы, занимаясь поэзией XVIII века, должен скорее изучать жанры (и их эволюцию)... чем системы писателей авторов, писатель автор не составлял единства своих произведений»[5].

Дело, как мы попытаемся показать, анализируя лирику Тредиаковского 20—30-х годов XVIII века, обстояло иначе.

Первым лирическим произведением, написанным сознательно в определенном жанре, заранее избранном автором и им же обозначенном, свидетельствуя о начале процесса рождения у нас жанрового мышления, становится элегия на смерть Петра I, сочиненная Тредиаковским в 1725 году. Во всяком случае это было первое дошедшее до нас от того времени лирическое произведение, имевшее четкое жанровое обозначение и датированное самим автором.

Историю русской лирики XVIII века открывает не просто элегия, а элегия гражданская, что не случайно. Появление ее было связано со значительным ростом общественно-политического сознания человека в Петровскую эпоху. «Элегия о смерти Петра Великого» еще мало отличается от виршевой поэзии переходного времени, тесна ее связь с «декламациями» и ранней русской драматургией. Выражение печали о смерти Петра Великого автор передает устами аллегорических фигур: Славы, Паллады, Марса, Нептуна, Политики. Авторская речь присутствует здесь лишь во вступлении:

Что за печаль повсюду слышится ужасно?
Ах знать Россия плачет в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств, радостей громады?
Слышь, не токмо едина. Плачут уж и чады![6]

и заключении:

Всюду плач, всюду туга презельна бывает.
Но у бога велика радость процветает:
Яко Петр пребывает весел ныне в небе,
Ибо по заслугам там ему быти требе...

Но именно эта авторская речь, да еще собственное сознание автора, что он создавал элегию — то есть стихотворение, выражающее глубокую «печаль» его и всей России о смерти Петра, заставляет воспринимать это произведение как один из первых опытов зарождающейся национальной русской лирики. Ранняя утрата царя-преобразователя России осознается как событие не только национального («Россия плачет»), но и мирового значения («Со стенанием в слезах Вселенная ныне...»). Просветительские преобразования, начатые в России были надеждой «мира», и они должны быть продолжены.

«Элегия о смерти Петра Великого» вошла в первый национальный опубликованный сборник лирики «Стихи на разные случаи», изданный В. К. Тредиаковским в качестве приложения к переведенному им куртуазному роману П. Тальмана «Езда в остров Любви» (СПб., 1730).

Рождение национальной лирической поэзии было связано в основном с двумя переворотами, совершившимися в сознании человека того времени: он увидел себя гражданином растущей европейской державы и почувствовал ценность собственной личности. Художественным выражением этих изменений в душе человека и стала ранняя лирика Тредиаковского.

Лирика Тредиаковского возникла естественно, как ответ на национальную потребность и потребность его души. Не случайно, указывая даты создания некоторых стихотворений, он подчеркивает, что они были написаны до отъезда его за границу. Это, в частности, касается уже упоминавшейся «Элегии о смерти Петра...» и «Песенки на мой выезд в чужие краи». Подтверждением непроизвольного возникновения лирики Тредиаковского является и то, что все наиболее значительные стихотворения, входящие в состав сборника, написаны в жанре «стихов», традиционном для русской силлабической поэзии XVII, а также русской лирики XVIII—XX веков. Конечно, художественная структура этого жанра имеет глубокое различие в поэзии XVII века и в лирике XVIII—XX веков. В XVII в. это, как правило, «стихи на случай» (на «событие».— *Н. Б.)* подчиняющиеся средневековым

принципам жанрообразования. И следы этих принципов еще ощутимы в лирике Тредиаковского. Так, у него есть не просто «стихи», а «стихи похвальные», да и в казалось бы тематических названиях русских стихотворений: «Прошение любве», «Плач одного любовника, разлучившегося со своей милой, которую он видел во сне»,— и многих французских: «Похвала всякой милой», «Прошение при разлучении со всякой милой» и др.— еще ощутимо представление о литературном произведении как об эстетически оформленном акте жизнедеятельности. Но акцент теперь сместился с объекта художественного воздействия на субъект. Начал формироваться лирический способ художественного отражения действительности. И названия этих стихотворений говорят уже о процессах образования жанров лирики нового времени. И не случайно появление здесь стихотворений, написанных в жанрах современной европейской (восходящей к античной) традиции — элегии, оды и эпиграммы (эпиграммы писали и в XVII веке, но понимали их иначе).

Но все же вопросы жанрообразования в первом русском сборнике играют далеко не первостепенную роль. Прежде всего Тредиаковский ощущает потребность в свободном выражении своих мыслей и чувств. И поэтому лучшие стихотворения этого сборника по жанру просто — «стихи». Только более или менее условно они могут быть распределены по тематическим разделам: гражданской, любовной, философской и пейзажной лирики.

Нераздельность, целостность лирического восприятия мира характерна для многих произведений Тредиаковского, но особенно яркое воплощение она получила в «Стихах похвальных России» (1728) — своеобразном шедевре русской лирики 20—30-х годов XVIII века. Здесь неразрывно соединены чувства гражданина и человека, образ Родины — могущественной державы и образ далекой родной стороны. Это песня его, Василия Тредиаковского, юноши, находящегося сейчас за границей и тоскующего по безмерно любимой Родине:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты.
Россия мати! Свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный...

В том же 1728 году, он, по-видимому, пишет и «Стихи похвальные Парижу» — лирическое стихотворение, проникнутое восторгом поэта перед красотой великого европейского города:

Красное место драгой берег Сенски!
Тебя не лучше поля Элисейски:
Всех радостей дом и сладка покоя,
Где ни зимня нет, ни летнего зноя,
Над тобой солнце по небу катает,
Смеясь, а лучше нигде не блистает.
Зефир приятный одевает цветы
Красны и вонны чрез многие леты.
Чрез тебя лимфы текут все прохладны,
Нимфы, гуляя поют песни складны,
Любо играет и Аполлон с музы
В лиры и гусли, также и в флейдузы.

Красота природы и искусства слиты здесь в гармоническом единстве и вызывают в человеке чувства любви и восхищения:

Красное место Драгой берег Сенски!
Кто тя не любит разве был дух зверски!
А я не могу никогда забыти,
Пока имею здесь на земле быти.

Но образ великого европейского города, где все создано для счастья человека:

Лавр напояют твои сладко воды!
В тебе желают всегда быть все роды:
Точишь млеко, мед и веселье мило,
Какого нигде истинно не было,—

также, как и образ далекой Родины, в которой все «совершенно» был «понятной», «простительной», но все же мечтой поэта.

В реальной жизни на родине происходили такие «значительные» события, как «коронация ее величества государыня императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийской», и поэт был обязан откликнуться на это событие традиционной панегирической песней («Песнь. Сочинена в Гамбурге», лето 1730). Обязанностью было откликнуться и на брак сына своего «патрона» «стихами эпиталамическими...» («Стихи эпиталамические на

брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княжны Александры Ивановны», апрель, 1730). «Стихи эпиталамические» в содержательном отношении в русской литературной традиции были не первым опытом, уже Симеон Полоцкий приветствовал стихами брак царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной. В европейской поэзии, особенно немецкой, этот жанр также был очень распространен, но носил название эпиталамической оды. Позднее переделку этого стихотворения, вошедшую в качестве стихотворной вставки в перевод романа Д. Баркли «Аргенида», Тредиаковский также назовет эпиталамической одой. Все эти произведения еще принадлежали к традиционным для поэзии XVII — начала XVIII века жанрам.

Новым же в этих стихотворениях был ярко выраженный лирический характер. «Песнь» имела строфическую (куплетную) форму, строфа представляла собой шестистишие, имевшие рифмовку строки были неравносложными. Неравносложие (укорачивающиеся к концу строфы строки), наряду с обращениями и восклицаниями создавало несколько бравурную интонацию песни. В тексте песни Тредиаковский говорит прежде всего о «радостном» впечатлении, которое произвело на «граждан» восшествие на престол Анны Иоанновны и стремится передать слушателям эту радость. В «Стихах эпиталамических» лирическое начало ослаблено аллегорическим повествованием, но и там в центре сюжета сам поэт, рассказывающий в аллегорической форме о тех чувствах и мыслях, которые у него вызвало известие о браке сына его патрона.

Одно из замечательных художественных открытий этого периода — тема природы, положившая начало формированию у нас пейзажной лирики. Необходимо заметить, что уже Симеон Полоцкий создавал определенные пейзажные стихотворения — цикл «День и нощь», но они имели, так сказать, характер объективного описания природы. Это было отражение естественной связи человека с природой в системе его жизненных и трудовых процессов:

Оже среде небесе солнце бег свой деет,
    Палит нивы, а скоты лучми зеле греет,
Иже в сени при водах от трудов хладятся,
Жнецы пищею и сном по трудях крепятся,—
    Так естество отчески строит аще быти.
Закон всем пишет вещем нуждый сохранити.

«Полдень», 1678[7].

В русской лирике нового времени природа обрела иные функции. Пронизанная солнцем, умытая дождем, она появляется в ранней лирике Тредиаковского в его еще неуклюжих, но глубоко искренних лирических стихотворениях: «Песенка, которую я сочинил еще будучи в Московских школах на мой выезд в чужие краи» (1726), «Описание грозы, бывшая в Гаге» (1726—1727), «Стихи похвальные Парижу» (1728). Пейзаж не только не отделим от психологического состояния лирического героя, но именно он отчасти и вызывает такое состояние. Весна в природе и в человеческой жизни, горячий и смелый порыв к неведомому — вот основной мотив «Песенки...» Тредиаковского:

Весна катит,
Зиму валит,
И уж листик с древом шумит.
Поют птички
Со синички,
Хвостом машут и лисички.
Взрыты бразды,
Цветут грозды,
Кличет щеглик, свищут дрозды,
Льются воды,
И погоды,
Да ведь знатны нам походы.
Канат рвется,
Якорь бьется.
Знать, кораблик понесется.
Ну, ж плынь спешно,
Не помешно,
Плыви смело, то успешно...

Остальные стихи, вошедшие в этот сборник, датируются приблизительно — не позднее 1730 года — года издания самого сборника. Среди них переводы с латинского и французского, подражания французским стихам, оригинальные стихотворения поэта. Большинство из них представляют собой освоение темы любви «наподобие французской». Русский поэт, закладывая основы национальной литературной традиции в теме любви, стремится выразить свое представление о характере этого чувства в жизни человека. Вот как он пишет об этом в «Стихах о силе любви»:

Можно сказать всякому смело,
Что любовь есть великое дело:
Быть над всеми и везде сильну,
А казаться всегда умильну —
Кому бы случилось?
В любви совершилось.

Стихотворение «Прошение любве» также говорило о «великой силе любви» и выражало чувства радости и ликования по поводу ее всепобеждающей силы.

Покинь, Купидо, стрелы:
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены
Любовною стрелою
Твоею золотою,
Все любви покорены...

Любовь — порыв, любовь — смятение всех чувств,— тема «Песенки любовны»:

Ах! Я не знаю,
Так умираю,
Что за причина
Тебе едина
Любовь уносит?
А сердце просит:
Люби драгая
Мя поминая.

Основные мотивы будущих любовных элегий звучат уже в «Плаче одного любовника, разлучившегося со своею милой...» Это, например, мотив обращения к местам, где когда-то были счастливы влюбленные, и где теперь каждая «вещь» напоминает о «разлуке», и мотив прихода тени возлюбленной во сне:

Свет любимое лицо! Чья и стень приятна!
И речь, хотя мнимая в самом сне есть внятна!
Уже поне мне чаще по ночам кажися,
И к спящему без чувства ходить не стыдися.

Сборник «Стихи на разные случаи» кроме гражданской, пейзажной и любовной лирики включал в себя и стихотворения с этической и общефилософской проблематикой. Так, «Ода о непостоянстве мира» — стихотворение, написанное на русском и французском языках и названное по-европейски «одой»,— представляло собой лирическую медитацию на тему уже известную русской поэзии по стихотворению Симеона Полоцкого «Преходит вся». Но Тредиаковский вполне в соответствии со своим характером и с характером эпохи говорит не столько о том:

Что в мире постоянно?
Сие всем очень знатно.
Смотри на все созданно.
Не все ли есть превратно?
    Кой цвет не вянет? —

сколько о том, как все изменчиво, как одно переходит в другое, противоположное себе:

В счастьи много несчастья,
    Скорый припадок!
Бой у черного с белым,
У сухого есть с влажным.
Младое? потом спелым,
Бывает лéгко важным,
    Низким — высóко..,—

и в этой изменчивости Тредиаковский видит не зло, не печаль, а «благо». В 30-е годы он очень близок к «оптимистической» философии Лейбница, в основе которой лежало убеждение в том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Бог

Сей единый, сей вечный,
Сей сильный, сей правдивый,
Благий и бесконечный,
Всеведущ прозорливый.
    Вся управляет,—

и он «не даст злаго». И все это не отвлеченное рассуждение как у Симеона Полоцкого, а имеет прямое отношение к душе самого поэта. Все это ему «сердце вещает».

Оптимистическая уверенность в «разумности» мира не мешает Тредиаковскому серьезно задуматься о своем пути. Сложные и конфликтные отношения человека и общества заставляют его сделать выбор, который ему подсказывает античная литературная и философская традиция. Он обращается к творчеству Сенеки и переводит отрывок из его трагедии «Фиест». «Стихи Сенековы о смирении» говорят об отказе поэта идти «по скользкой придворной дороге», о предпочтении им «убогой жизни», где «люб есть покой сладки» и где «компания с музы» веселит его.

Завершается сборник обращением к Зоилу в духе традиционных стихотворных послесловий XVII века, но жанр здесь уже определен как эпиграмма. И «Эпиграмма к охуждателю Зоилу» — это именно сатирическая эпиграмма нового времени.

Итак, первый национальный сборник лирики представил читателю все ее основные тематические разделы: лирику гражданскую («Элегия о смерти Петра» и «Стихи похвальные России»), пейзажную («Песенка ... на мой выезд в чужие краи», «Описание грозы, бывшия в Гаге», «Стихи похвальные Парижу»), любовную («Стихи о силе любви», «Прошение любве», «Песенка любовна», «Плач одного любовника...»), медитативную («Ода о непостоянстве мира», «Стихи Сенековы о смирении»), «стихи на случай» («Песнь. Сочинена в Гамбурге...», «Стихи эпиталамические...» и др.) и ироническую («Эпиграмма к охуждателю Зоилу»).

В жанровом отношении этот сборник как бы подводил итог развитию русской поэзии переходного периода и открывал первые страницы лирики нового времени. Но главным художественным достижением Тредиаковского было постижение им собственно лирического, т. е. пропущенного сквозь призму личного, индивидуального восприятия и оценки, способа отражения действительности.

В 1732 году Тредиаковский издает книгу панегирических произведений «Панегерик или Слово похвальное всемилостивейшей государыне императрице самодержице всероссийской Анне Иоанновне». «Панегирик» был тесно связан с национальной литературной традицией. Мастером подобных литературных сборников, в которые входили прозаические похвальные слова, стихи и эпиграммы, был Симеон Полоцкий. В «Панегирик» Тредиаковского из стихотворных произведений вошли «Стихи всемилостивейшей государыне императрице самодержице всероссийской Анне Иоанновне по слове похвальном», «Эпиграмма, произнесенная пред ее императорским величеством, когда впервые сподобился я быть допущен до священнейшия ее императорского ве-

личества руки», «Стихи ее высочеству государыне царевне и великой княжне Екатерине Иоанновне, герцогине Мекленбург-Шверингской, для благополучного ее прибытия в Санкт-Петербург сочиненные и ее высочеству поднесенные».

Все это были произведения уже известных русской литературе жанров. Но содержание их было новым, лирическим. В «Стихах» императрице и в «Стихах» ее сестре он обращается к ним от лица всех граждан России и стремится выразить те чувства, которые владеют им. Для этого он пользуется большим арсеналом лирических художественных средств. Прежде всего это богатая психологическими оттенками торжественная, ликующая интонация, поддерживаемая анафорическими параллелизмами, риторическими восклицаниями, обращениями и лирическими песенными рефренами:

О императрице велика!
Падающего века Атлас!
Свиденны вознесшися крилы
Над всем светом простираешься.
Тебе поют гусли, кимвалы,
Тебе славят трубы громьгласны.
Воспой самодержицу, воспой, муза Анну.

«Стихи ...императрице ... Анне Иоанновне...»

Настоящее время лирического переживания кроме того передается самим текстом стихотворений, особенно характерен в этом случае рефрен «Стихов ее высочеству государыне царевне и великой княжне Екатерине Иоанновне...»:

Жаль, что не говорят человеча сердца!

В «Эпиграмме» Тредиаковский также возносит похвалу императрице в лирической форме, он говорит о той радости, которую приносит ему сознание, что он ее подданный:

Пускай те злато, други честь высоку
Любят, те иметь во всем власть широку.
Но мне сей токмо верх есть славы данный
Что величества вашего подданный.

В 1734 году Тредиаковский совершает переход от традиционных для русской литературы панегирических «песней» и «сти-

хов» к похвальной общественно-политической оде. Он публикует «Оду торжественную о сдаче города Гданска».

В 1735 году выходит по сути дела 2-й сборник стихов Тредиаковского — стихи, которые он приводит в качестве примеров различных жанров в работе, посвященной теоретическим основам русского стихосложения — «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Там он, продолжает и развивает темы, намеченные в первом сборнике и ставит новые.

Открывают подборку стихотворения с этической проблематикой. В них он уже не только определяет свой путь, свое нравственное «кредо», но и наставляет других. Для этого он переводит «Стихи, научающие добронравию человека» Фенелона, в которых отстаивает принципы честного, благородного и гуманного поведения человека в обществе.

Свой гуманистический идеал он выражает переводом известного сонета де Барро «Боже мой твои судьбы правости суть полны». И этот идеал основан на оптимистической уверенности в том, что бог «не даст злаго», которую он выразил еще в «Оде о непостоянстве мира» в 1730 году. И сейчас он также полон этой веры:

Боже мой! твои судьбы правости суть полны!
Изволяешь ты всегда к нам щедротен быти...

И если человек грешит, ошибается на своем жизненном пути, то все же он будет прощен богом, «искуплен» кровью Христа:

Чту причину, что тебя так ожесточает;
Но по месту поразишь каковому, дивный?
Мя всего Христова кровь щедро покрывает.

Человек будет прощен не только потому, что господь «благ» и судит людей не «грехов по мере», но и потому, что человек не может не стремиться к «благу», а грешит, лишь заблуждаясь. Светлая вера в изначально добрую природу человека, способность понять и простить его заблуждения, грехи — вот основа понимания Тредиаковским гуманизма в этот период.

Утверждением этой высокой человечности проникнуто и следующее за сонетом панегирическое стихотворение, предназначенное для поздравления русской императрицы Анны Иоанновны с днем рождения. Стихотворение написано в жанре рондо, и повторяющимся в начале, середине и конце словом он избирает

слово: «просто». Русскую императрицу он хочет поздравлять «просто», «от сердца и души»:

Просто поздравлять тебя, Анна несравненна,
Что была сего ты дня в свет прозведенна,
Но от сердца и души, лучше помышляю,
Ибо сладкословну речь я сложить не знаю,
Не имея в голове столь ума вложенна...

«Рондо»

Слагая «сладкословну» речь в изощренной стихотворной форме рондо, он считает главными критериями ее содержания искренность, естественность и простоту.

Впервые в русской лирике, обратившись к европейским жанрам сонета и рондо, Тредиаковский относил их к эпиграмматическому роду. Но и сонет и рондо Тредиаковского были лирическими стихотворениями, так как в них он говорил о себе, о своем стремлении к добру, к искренним и сердечным отношениям между людьми, и все, о чем он говорил было озарено светом его души: «Но от сердца и души, лучше помышляю...».

В любовной лирике Тредиаковский более детально разрабатывает тему стихотворения первого сборника — «Плач одного любовника, разлучившегося со своей милой, которую он видел во сне» и называет переработку этого стихотворения «Элегия 1». Это была действительно первая в русской лирике любовная элегия. В сборнике «Стихи на разные случаи» новаторское по содержанию печальное стихотворение о любви Тредиаковский соотнес с национальной литературой (и фольклорной) традицией и назвал «плачем», но теперь он предпочитает название «Элегия», увидев соответствие формы и содержания подобных стихотворений одному из современных европейских поэтических жанров.

В «Элегии II» Тредиаковский попытался совместить два содержательных признака жанра: стихотворение на смерть и печальное стихотворение о любви. Герой «Элегии II», утратив возлюбленную, не может перестать ее любить. «Страсть» его к ней «нестерпима», и вспоминая прошлое, он рисует в воображении ее образ:

Голос свой имела тих, нрав во всем учтивый,
К добрым добр у ней прием, к злым же был спесивый;
Ласкова и умна речь, сладка и приятна,
Рассудительна, остра, в произносе внятна.

Чист и строен та хотя свой убор носила,
Больше же, однак, собой оный весь красила.

В сущности это был «идеальный» образ современной Тредиаковскому «эмансипированной» молодой женщины-дворянки, образованной, умной, красивой и доброй, какими были уже немногие лучшие представительницы высшего дворянского круга той поры, вроде говорившей на многих языках и читавшей книги по философии и высшей математике княжны Марии Кантемир или княгини Натальи Долгорукой, прекрасной русской женщины XVIII века, совершившей подвиг верности и любви — добровольно поехавшей за мужем в ссылку в Сибирь и рассказавшей о своей многотрудной жизни в своих «Записках».

Тредиаковский продолжает исследовать возможности тематического разнообразия оды. Тема природы привлекла внимание поэта еще в первых его литературных опытах («Песенка... на мой выезд в чужие краи» и «Стихи похвальные Парижу»). В «Новом и кратком способе...» он также обращается к ней, создавая «Оду в похвалу цвéту розе». Содержание этого стихотворения — непосредственное впечатление от встречи с природой, как например, в «Песенке... на ... выезд в чужие краи...», и в то же время лирическая медитация по поводу красоты и совершенства природы, воплотившихся в розе:

Красота весны! Роза о прекрасна!
Всей о госпожа румяности власна!
Тя во всех садах яхонт несравненный,
Тя из всех цветов цвет предрагоценный,
О цветов тя всех славную царицу,
Само цветников солнце, не зарницу!
Похвалить теперь я хотя и тщуся,
Но багряну зря и хвалить стыжуся.

Философская, этическая проблематика свойственна второй оде сборника — «Оде, вымышленной в славу правды, побеждающая ложь и всегда торжествующая над нею». В ней Тредиаковский также, как и в ранней «Оде о непостоянстве мира», говорит о своей уверенности в конечной победе добра и для выражения этой уверенности обращается к мотивам старого фольклорного духовного стиха о «Голубиной книге», последняя часть которого представляет собой рассказ о битве «правды» с «кривдою», причем «кривда» в духовном стихе побеждала. У просветителя

Тредиаковского побеждала «правда». Это стихотворение наглядно показывает, как совмещается в его сознании этический «оптимизм» современной европейской философии (Лейбниц) и нравственная чистота народного миросозерцания, как тесно связан он был с национальной литературной традицией и как смело перенимал то новое, что давали ему современная европейская философия и литература.

Состояние души поэта, когда «весь мир мечтою благородной пред ним очищен и омыт», характерно для всей ранней лирики Тредиаковского. Нетерпеливым желанием счастья людей проникнута панегирическая «Песнь, сочиненная на голос и петая пред ее императорским величеством Анною Иоанновною, самодержицею всероссийскою». Все в мире стремится к совершенству и природа:

Зима внесет хлад мерен,
Весна не растлит зерен,
Лето оны согреет,
В осень мног плод поспеет,—

и люди:

Всяка злость истребится,
Злый нрав искоренится;
Добро само всем любо,
Худо явится грубо...

Жанр панегирической песни был одним из ведущих в русской поэзии Петровской эпохи. И хотя Тредиаковский наполнил свою «Песнь...» современным европейским (глубоко близким ему лично) просветительским содержанием и стремился соотнести ее с одним из современных европейских лирических жанров, указывая, что «подобная песнь у французов стансами» называется[8], он оставляет традиционное русское название жанра.

Сугубо панегирическим характером отличался и первый в русской поэзии «мадригал ... в похвалу богатой аудиенц-сале», «построенной по указу ее императорского величества», которую поэт сравнивает со всеми семью чудесами света и утверждает, что даже «слава» всего света не может «воспеть» величия Анны. То, что «Мадригал» Тредиаковского содержал похвалу, для него, как теоретика, было случайностью. «Мадригал — считал он,— также есть короткая поэма, как и эпиграмма, однако мате-

рия всегда его бывает благородная, важная и высокая»[9]. Но в дальнейшей русской литературной традиции за мадригалом в качестве основного содержательного признака жанра будет выступать именно «похвала» и не предмету (аудиенц-сале у Тредиаковского), а «лицу». Признаки же, называвшиеся Тредиаковским главными, не стали играть сколько-нибудь значительную роль. Кроме того, мадригал занял свое место не в эпиграмматическом, а в лирическом роде стихотворений.

Завершали подборку стихов в «Новом и кратком способе...» четыре сатирические эпиграммы, высмеивающие «спесивца», «самохвала», «злонравного» и человека «ни к чему годного». Теоретически эпиграмму Тредиаковский трактовал более расширительно: «...эпиграмма ... есть так же короткая поэма, как и мадригал, так же на конце острую имеет мысль, как и мадригал, но материя ее всегда бывает либо народная, либо легкая, либо низкая, либо насмешливая, либо, наконец, сатирическая»[10]. Практически же он создавал в основном только сатирические эпиграммы — эпиграммы нового времени.

Стихотворения, входящие в работу «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», представляли собой примеры европейских лирических жанров, многие из особенностей которых и в теоретическом плане и в практическом применении были верно осознаны Тредиаковским, но ведущим и в этом сборнике было все более углублявшееся и расширявшееся лирическое содержание — мысли и чувства человека XVIII века, сына молодой России.

Какую бы значительную роль в возникновении новой русской лирики ни играли древнегреческая, латинская или какая-либо из западноевропейских литератур, ведущим началом было оригинальное творчество, ответившее на национальную потребность в лирическом способе отражения действительности.

Тредиаковский стремится к свободному выражению своих мыслей и чувств и в то же время его заботит мысль о художественной, литературной оформленности его поэзии, о ее «пиитичности» и «вымышленности». Его чувства должны были приобрести значение всеобщее, и здесь ему был необходим жанр.

Но наряду с формированием лирической жанровой системы в лирике Тредиаковского происходило становление образа автора — появлялся лирический герой. Тредиаковский в своей лирике не только выражает свои мысли и чувства, но и сознательно создает свой образ патриота, «чада верного России» («Стихи похвальные России»), образ просвещенного человека, который не

может «никогда забыти» красоты Парижа («Стихи похвальные Парижу»), но который борется прежде всего за просвещение своей страны («Песнь, сочиненная на голос...»), образ мечтателя-гуманиста бесконечно любящего добро и желающего людям счастья («Сонет», «Песнь, сочиненная на голос...»), и наконец, образ простого и искреннего человека («Рондо»). И все эти образы сливаются в единый образ поэта. В центре ранней лирики Тредиаковского сам поэт, но не реальная бытовая личность, а тот человек, который, обладая чертами Тредиаковского, был в то же время его мечтой о себе и в значительной степени идеалом эпохи. А это, нам кажется, существенные составляющие лирического героя.

Но ни процесс становления лирического образа автора, ни формирование лирической жанровой системы, ни их взаимодействие в лирике Тредиаковского, как и вообще в поэзии XVIII века, не были закончены. Вымысел, художественное обобщение, вносимое жанром, обогащалось токами живой конкретной действительности, которые исходили от индивидуальных образов авторов. Иногда одна из этих тенденций преобладала. Если это был жанр, то в сознании позднейших исследователей появлялись «абстрактные и стандартные авторские образы классической жанровой системы[11]. Если «образ автора» — это считалось «отступлением от жанровой системы классицизма»[12].

А между тем реальность была такой, что в творчестве одного поэта, в нашем случае — Тредиаковского, наряду с шедевром индивидуальной лирики «Стихами похвальными России» был и «безликий», «жанровый» «Плач одного любовника, разлучившегося с своею милой, которую он видел во сне». И необходимо заметить, что без существования всей «абстрактной», «жанровой», опирающейся на литературную традицию поэзии, не было бы самóй «художновымышленной», как говорили тогда, реальности новой русской литературы.

Но все-таки ведущим началом в этот период — период зарождения новой русской лирики, была возникшая потребность в лирическом способе отражения действительности, неотделимая от индивидуальных образов реальных авторов. В 20—30-е годы XVIII в. существовал даже как бы перевес содержания над формой, и это способствовало тому, что лучшие произведения тех лет, такие как «Стихи похвальные России» Тредиаковского, намного опережали время и были ближе лирике XIX века, чем лирике второй половины XVIII в.

Примечания

[1] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 438.

[2] *Полоцкий Симеон.* Избранные сочинения. М.; Л., 1953. С. 30.

[3] См.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 417.

[4] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 22.

[5] *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме // Поэтика. Л., 1928. Вып. IV. С. 51.

[6] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 59. Далее стихотворения Тредиаковского приводятся по этому изданию.

[7] *Полоцкий Симеон.* Избранные сочинения. С. 80.

[8] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 411.

[9] Там же. С. 415.

[10] Там же.

[11] *Гинзбург Л.* О лирике. С. 7.

[12] См., например: *Стенник Ю. В.* Ломоносов и Державин // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 248, 255.

А. П. Тусичишный

ОБРАЗНОСТЬ В ПЕРЕВОДАХ ПСАЛМОВ СИМЕОНОМ ПОЛОЦКИМ И В. К. ТРЕДИАКОВСКИМ

Книга псалмов не раз служила источником поэтического вдохновения для западноевропейских поэтов. В XVI—XVII вв. к стихотворным переводам, интерпретации псалмов обращались такие крупные европейские поэты, как К. Маро (1496—1541), Ф. Малерб (1555—1628), Ж.-Б. Руссо (1670—1741), Д. Бьюкенен (1506—1582), Я. Кохановский (1530—1584) и многие другие. Как правило, попытки стихотворного переложения Псалтири предпринимались при зарождении литературных направлений, при смене представлений о предмете и назначении поэзии. Последующие переводы делались с учетом предыдущих. Так возникла традиция поэтической интерпретации псалмов как соревнование школ и стилей. В России к концу XVII в. такого опыта еще не было[1]. В то время в русской поэзии самую заметную роль играл иеромонах Симеон Полоцкий — придворный поэт царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Именно он первым в России осуществил поэтический перевод Псалтири силлабическими стихами.

Продолжателями Полоцкого при зарождении у нас новой силлабо-тонической системы становятся В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, Г. Р. Державин и др. Таким образом, в России в XVIII в. складывается своя традиция поэтической интерпретации самого популярного сакрального источника.

Сопоставительный анализ переводов Псалтири Полоцким и Тредиаковским еще не был предметом специального исследования. Правда, в научной литературе известны работы, в которых затрагивается этот вопрос[2]. Одна из первых — статья И. З. Сермана,— кажется нам спорной. Влияние Полоцкого на русскую литературу, в том числе на Тредиаковского, несомненно: именно Полоцкий возбудил интерес к данной области поэтического творчества. Исследователь, однако, преувеличивает, говоря, что переложения Полоцкого наделены лирическим героем. Его концепция: Полоцкий в «Псалтири рифмотворной» высказывает

свои мысли, как бы не следуя «разуму» псалма, берет только форму, вкладывая в нее гражданское содержание, близкое злобе дня. И по этим стопам пошла потом поэзия XVIII века, вплоть до Пушкина. Нам кажется неверной мысль исследователя о том, что «традиционно-религиозный литературный материал начинает служить целям светской литературы. Происходит как бы обмирщение поэтических книг Библии». Вместе с тем Серман справедливо утверждает, что «в привычных, общепризнанных формах, освященных религией и церковью, пробивается новое содержание, звучит голос поэта, голос личности»[3]. Но существует и противоположная точка зрения: «Излагая стихами все псалмы... как можно точнее, Симеон Полоцкий сознательно ограничил свои поэтические возможности и поэтому не стремился проявить в переводе авторскую личность. Мы находим в его переводе те чувства и мысли, которые заключены в самой Псалтыри»[4].

Это две крайних точки зрения. Полоцкий, на наш взгляд, не создает образа лирического героя, отличного от присутствующего в тексте Псалтири псалмопевца, но несколькими штрихами приближает его к читателю, он действительно обмирщает его — в такой степени, чтобы не нарушить поэтику Псалтири. Такой литературный прием можно назвать усилением лирического голоса.

«Господи, Господь наш, яко чудно имя Твое по всей земли» (Пс. 8).

Полоцкий:

Господи Господь наш, коль чюдно твое
по всей вселенней имя пресвятое,
весь сонм небесных оно прославляет,
песнь воспевает[5].

«К тебе, Господи, воззову, Боже мой, да не премолчиши от мене...» (Пс. 27).

(Русский перевод: К Тебе, Господи, воззову, Боже мой, не безмолвствуй для меня...)[6].

Полоцкий:

Господи, к тебе *слезно* воззываю,
Даждь святый ответ, того *ожидаю*... (Л. 20).

А. Б. Шишкин впервые поставил вопрос о творческом соревновании двух поэтов — Полоцкого и Тредиаковского. Исследователь делает вывод: «Переложения Симеона, Ломоносова и Тре-

диаковского объединяет одна общая тенденция. В целом поэты остаются в пределах перелагаемого текста, его “разума”». Сравнивая переложения Ломоносова и Тредиаковского, автор отмечает: «Если... в переложениях Ломоносова преобладает тема борьбы с врагами, то у Тредиаковского на первом плане — его собственная скорбь и смятение. ... Он взывает к Богу из бездны отчаяния и горя, он страдает, унижен, растоптан...» (*Шишкин*, 1982. С. 251, 252).

Мы хотим показать, как в течение столетия формировалось то универсальное качество поэзии, которое мы привыкли называть изобразительностью или образностью. Образность русской классической поэзии на всем пути ее развития, начиная с конца XVII века, вырабатывалась в творческом соревновании разных поэтов. Между Полоцким и Тредиаковским, мы считаем, есть общее и различное в приемах употребления речевой образности, в устойчивых поэтических методах отображения действительности и настроения автора. Этот вопрос тем интереснее, что жанр псалмов не является собственно лирическим, и переложения — это особый сплав молитвенного слова и лирики, где существуют свои методы выражения образа автора, личной экспрессии и способы отображения действительности.

Вопросы формы и содержания псалмов еще не могли быть осмыслены, попытки решения этой проблемы были стихийными, и тем интереснее они для исследователя.

Полоцкий подчеркивал, что не стремился толковать псалмы: «Напоследок, яже узриши не истолкованна, не удивися: ниже бо намерение мое зде бысть до чиста псалмы толковати, но точию стихотворно превести я, с толиким изъяснением, елико вместитися может» (214). В стихотворном обращении «К благочестивому же читателю» он писал:

Но буди правый писаний читатель,
не слов ловитель, но ума искатель (215).

Тредиаковский же интуитивно чувствовал, что со сменой ритма неизбежно меняются язык и образ, приближая его переложения к сфере лирической поэзии. Псалом становится источником новых образов, новых переживаний его лирического героя.

Напомним историю вопроса. Полоцкий начал перелагать стихами псалмы 4 февраля 1678 г. и 28 марта того же года работа в основном была завершена: он переложил 150 канонических псалмов. Остальные тексты для «Псалтири рифмотворной» он

подготовил в 1678 — начале 1680 г. Книга, напечатанная кириллицей в Москве в Верхней типографии — придворной типографии царя Феодора Алексеевича, вышла в свет в апреле 1680 г., за 4 месяца до смерти автора, который скончался 25 августа 1680 года.

Полоцкий также включил в «Псалтирь рифмотворную» переложения десяти библейских песен и молитв, обычно сопровождающих Псалтирь: две песни Моисея, песни Анны, матери пророка Самуила, молитвы пророка Аввакума, песни пророка Исайи, молитвы пророка Ионы, молитвы и песни святых трех отроков, в пещи не сожженных, песни Богородицы и молитвы пророка Захарии, отца Иоанна Предтечи. Завершается книга месяцесловом в стихах.

Тредиаковский, хорошо знавший творчество Полоцкого, в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) с уважением писал о нем как о крупном поэте своего времени — «первом самом стихотворце у нас в Великой России на славенском языке». Сборник «Вертоград многоцветный» он читал даже в рукописи: «Сия книга писана толь чистым и преизрядным письмом, что уже ныне таких рук у наших писцов не видно», упоминает о сей книге сам Полоцкий в предисловии на Псалтирь[7].

Когда Полоцкий при составлении сборника «Вертоград многоцветный», в котором стихотворения расположены по алфавиту церковнославянского языка, дошел до буквы «пси», то решил переложить стихами покаянные псалмы, «яже Богу пособствовавшу, удобне превед; мню, яко томужде вдохнувшу ми во сердце, возлюбих и на всех псалмов труд пуститися» (212). Таким образом, он подчеркивает, что Бог вдохновил его на этот труд.

Далее он сообщил о «винах» (причинах), побудивших его взяться за переложение Псалтири. Первая «вина»: узнал из разных источников, что псалмы первоначально на древнееврейском языке «составишася художеством стихотворения» (213). При этом Симеона интересуют вопросы версификации псалмов как стихотворного образца.

Вторая причина заключается в том, что на греческом и латинском языках Псалтирь уже переведена стихами; автор видел и польские печатные книги, где Псалтирь переложена стихами. «Поревновах убо, да и на нашем языце славенстем, поне в наших странах Российских обретается» (там же).

Полоцкому был известен перевод Яна Кохановского (10-е изд.— Краков, 1579), очень популярный в то время в России[8].

Псалмы на польском языке пели в России, не понимая смысла, и это не могло не тревожить Симеона прежде всего как духовного лица. Во втором предисловии к «Псалтири рифмотворной» — прозаическом «Предисловии к благочестивому читателю» — он писал: «Да убо со сладостию пения и поемых разум содержаще разумно хвалят Господа, преведох псалмы славенския на различныя стихов роды...» (213—214). Это перекликается с пятой причиной у Тредиаковского: «Притом изострить бы совокупно охоту к чтению псалмов в таких, которые и любя их, часто цельные в них силы не чувствуют; сие ж, иные, как от навыка к борзому прочтению псалмов, воздух токмо бия своими изглашениями без разумения, так другие и от пренебрежения, слыша ежедневно их читаемых, и тем будто б некоторую в них сытость собою вложивших, и знающих уже увет к отвращению от многократного повторения»[9].

Кроме того, как поэту Симеону хотелось попробовать свои силы в той же силлабической системе. Полоцкий утверждал, что не подражал польской Псалтири ни «во украшении пиитическом, ни в толковании еже противу еврейскаго, но держахся словес псалтырных всячески и разума толкования приличнаго» (214). До сих пор спорный вопрос — о влиянии Псалтири Кохановского на переложения Полоцкого. Дореволюционный исследователь Н. А. Смирнов, сравнивая два перевода — Полоцкого и Кохановского, пришел к выводу, что Симеон «подражал Кохановскому только в форме, напевах, да и то это удавалось ему не всегда. Что же касается смысла толкований или даже поэтических красот, то... он строго держался славянского текста. Во всей Псалтири Полоцкого мы нашли только *девять* мест, которые приближаются больше к переводу Кохановского, чем к славянскому тексту...»[10]. К противоположному выводу пришел Н. Э. Глокке в статье, опубликованной два года спустя: «...во многих псалмах Симеон Полоцкий позволяет себе более или менее значительные отступления от канонических текстов церковнославянской Псалтыри в пользу Яна Кохановского...»[11]. Современный исследователь считает, «что зависимость Симеона от Яна Кохановского сильно преувеличена. Наиболее очевидно влияние польского поэта в области версификации — полностью совпадает построение 68 псалмов. Однако влияния на уровне стилистическом и интерпретационном практически нет»[12].

Полоцкий стремился приблизить текст Псалтири к сознанию современников, так как собственно церковнославянский язык псалмов местами был уже непонятен. В «Предисловии к благо-

честивому читателю» он писал, что то или иное изменение слов может быть объяснено желанием прояснить смысл псалмов: «Еще идеже изменение некое узриши, то непщуй светлейшего ради истолкования псалмов быти; толкование бо не теми словесы, яже суть в сущем бывает, но инеми и удобнишими, да сущаго неудобное откровенно будет» (214).

Как и Полоцкий, Тредиаковский стремился прояснить смысл псалмов. Говоря о церковнославянском переводе, он пишет: «Наш перевод потому есть древнейший и первейший, что он с греческого так называемого Седмидесятного... Однако, собственно славенский наш... несколько примрачен, а еще более неведающим, при незнании вообще грамматических правил, древностей еврейских и свойств еврейского языка» (*ВТ*, 7). Тредиаковский, как и Полоцкий, отмечает, что, стараясь прояснить смысл псалмов, не стремился их толковать: «Трудность сия весьма способна могла отвратить меня от труда, не взирая на то, что не надлежало мне толковать псалмы (да и не предприятия моего, ни сил), но токмо разум грамматический постигать в каждом, в чем самом и состоит оная крайняя трудность» (там же). Для прояснения смысла псалмов Тредиаковский пользовался латинскими и французскими переводами: «С сею троякою помощию добирался я, по возможности, до желаемые мне в славенской Псалтыри ясности, которую разлить всюду и по преложению моему всемерно тщался, чего ради и каждого псалма литеральную силу кратко изъяснил, и положил такие описания пред всяким; но при свете оныя, иногда довольном, иногда ж несколько слабом от положенных речей в нашем переводе всячески не удалялся и, сколько возможно было, оными самыми стих мой составлял, разве когда равномерных требовали необходимо или метром, или рифма, или энергия» (там же). Оба поэта стараются следовать смыслу псалмов и отходят от привычных слов только в связи с метром или проясняя смысл псалма.

Возможно, еще одна причина побудила Полоцкого к переложению — это церковный раскол. В третьем предисловии к «Псалтири рифмотворной» — «К благочестивому же читателю» — Полоцкий предостерегал:

Не буди общник расколы творящым,
всю мудрость в себе заключену мнящим.
А в самом деле пребезумным сущым,
упором своим в погибель текущим (216).

В отличие от древнерусских книжников и опиравшихся на эти традиции старообрядцев, расколоучителей (Аввакума, Лазаря, Федора, Никиты, Авраамия, справщика Савватия), которые сакральный текст «принимают как нечто данное, как откровение, которое не может существовать иначе, нежели в своей первоначальной, законченной и неизменяемой форме»[13], у Полоцкого новое отношение к сакральному тексту. Изменение привычных слов оправдано прояснением смысла или стихотворным размером. Если какие-то слова опущены, то это связано с тем, что они не вместились в стихотворную строку и их отсутствие не причиняет никакого ущерба смыслу псалма.

В 1680-е годы в правление царевны Софьи «Псалтирь» Полоцкого положил на музыку «певчий дьяк», регент придворного хора, Василий Титов. В эпоху русского барокко музыка переформировывает стих, приводя в систему неупорядоченные силлабические акценты, в частности, хореизирует «Псалтирь» Симеона Полоцкого. «Музыкальный такт Титова — в известном смысле предшественник и коррелят стихотворной строфы Тредиаковского»[14].

Тредиаковский первым после Симеона Полоцкого осуществил новыми силлабо-тоническими стихами полное переложение Псалтири. Перевод был закончен в 1753 г., спустя 73 года после выхода в свет труда Полоцкого. Как и Симеон, он переложил библейские песни и молитвы. При жизни автора из 151 переложения только десять (1, 6, 18, 42, 51, 68, 111, 136, 139, 143) были опубликованы во втором томе «Сочинений и переводов как стихами так и прозою Василья Тредиаковского» (1752). Однако и после издания «Псалтири» в 1989 г. она фактически недоступна для русского читателя[15].

«Предуведомление» Тредиаковского к «Псалтири» построено по тому же плану, что и «Предисловие к благочестивому читателю» Полоцкого: автор рассказывает о возникновении замысла, перечисляет побудительные причины, а затем говорит о способе переложения псалмов.

Впервые Тредиаковский обратился к Псалтири в 1743 г., когда был переложен 143 псалом различными метрами: Ломоносовым и Сумароковым — ямбом, а он использовал хорей. Тредиаковский, вникая в текст, увлекся им, «поражаем великолепием ея слога», интуитивно почувствовал колоссальный источник для своей поэзии. Для него, как и для Полоцкого, важно, что псалмы первоначально в языке-источнике были стихами, которые пелись, о чем он неоднократно писал[16]. По его словам, читатели

уже опубликованных им переложений пожелали познакомиться со всеми остальными псалмами, «что б им наслаждаться всеми составленными равным образом; а желания своего некоторые из них, посещавшие меня по временам, и от меня не скрывали часто» (*ВТ*, 5). Совпадают и побудительные причины: подражание всем христианским народам, любовь к псалмам, потребности общества.

Тредиаковского не устраивала «Псалтирь рифмотворная», так как он не считал ее лирической. Лиризм становится основным девизом деятельности Тредиаковского, причем лиризм, поэтическое он понимает особенным образом. Он тонко чувствует, что механическая симметрия (количество слогов и рифмы) мало чем отличается от книжной прозы, что секрет лирики кроется в чем-то другом. «Преложение Симеона Полоцкого есть не токмо не лирическое, но и какого б было из поэзии вида определить не без трудностей; а что потом оно еще как везде так и в сафической его строфе не стихами (выключая рифму, которая отнюдь не составляет стиха по внутренности, но из вне токмо украшает оный), о том уже между искусными нет ни малого сомнения» (*ВТ*, 4). Лирический характер своего труда Тредиаковский подчеркнул в его заглавии: «Псалтирь или книга псалмов блаженного пророка и царя Давида преложенных лирическими стихами и умноженных пророческими песньми от Василья Тредиаковского». Автор проявил себя как вдумчивый ученый, понимая под лиризмом: 1) значительность избираемых предметов — «высота и важность начертаний»; 2) чувство удовлетворенности ритмико-интонационной оформленностью, гармония стиха — «умильность и плавность»; 3) богатство словесных образов и речевых форм — «великолепие и богатство»; 4) как стали говорить уже в XX веке, сгущение стихового ряда — «краткость и плодовитость»; 5) разнообразие строфики и метрики — «различие стоп и расчитаваемого сочетания»; 6) категория прекрасного — «новая красота и сладость» (*ВТ*, 6). Он надеется, что его лирические переложения, обладающие всеми этими качествами, «пригвоздят», по его остроумному выражению, читателя к псалмам.

Подобно Симеону, Тредиаковский предназначал свои переложения псалмов не только для чтения, но и для пения: «Было в мысли переложить каждый псалом на распев, но сие много б у меня отняло времени надобного мне по должности на другое нужнейшее и полезнейшее. Того ради, препоручаю преклад голосов другим, имеющим дар мусического творения...» (*ВТ*, 8).

В духе древнерусских книжников Тредиаковский заканчивает «Предуведомление» красивой молитвой, которая перекликается с концовкой «Предисловия к благочестивому читателю» и в которой видны поэтический задор и понимание им глубины его новаторских целей[17].

Теперь перейдем к анализу образных средств, обращаясь прежде всего к псалмам, которые ранее еще не разбирались исследователями.

Полоцкий сохраняет символический пласт канонического текста, то есть сохраняет в переложении лексический состав образов. Например:

Ц.-слав.:
Тако во святем явихся Тебе, видети силу Твою и славу Твою (Пс. 62).

Полоцкий:
Тако во святем аз явихся Тебе,
Силу Ти славу зрети, сущий в небе (Л. 50).

Ц.-слав.
...облечеся Господь в силу и препоясася (Пс. 92)

Полоцкий:
...облеклся в силу и препоясался... (л. 79 об.)

Ц.-слав.
Яко стрелы в руце сильнаго, тако сынове оттрясенных (Пс. 126).

Полоцкий:
Яко стрелы в руках мужественных:
Тако чада мужей оттрясенных (Л. 111 об.).

Особенно точно Полоцкий переложил 150 псалом, совпадают фактически все строки:

Хвалите Бога в святых рабех его,
и в тверди небес созданней от него.
Хвалите Его в силах божественных,
и величиих Его множественных.
Во гласе трубнем онаго хвалите,
в псалтири, в гуслех честь ему творите.

Хвалите его в лице и тимпане,
хвалите его в струнах и органе.
В доброгласных и кимвалех хвалите,
восклицания в кимвалех славите.
Всяк дух да хвалит все создавша Бога,
везде и всегда слава Ему многа (Л. 126 об.).

(Ср. ц.-слав.: Хвалите Бога во святых его, хвалите Его во утверждении силы Его: Хвалите Его на силах Его, хвалите Его по множеству величествия Его. Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите его во псалтири и гуслех. Хвалите его в тимпане и лице, хвалите его во струнах и органе. Хвалите Его в кимвалех доброгласных, хвалите Его в кимвалех восклицания. Всякое дыхание да хвалит Господа.)

Но гораздо более важно то, что Полоцкий не просто сохраняет состав отдельных символов, а сохраняет всю целостную семантику стиха, то есть буквально перелагает смысл церковнославянского текста. Ставя перед собой такую задачу, он позволяет себе интерпретировать только форму стиха. Его синонимы, парафразы отличаются идеографическим тождеством.

Вопрос о форме и содержании стиха Полоцкий разрешил в пользу формы — ритмики, относительно современных ему грамматических оборотов, выбора частей речи, порядка слов в строке. Однако со сменой формы неизбежно было появление семантических жанровых оттенков, упорядочение которых становится для Полоцкого как бы интуицией лиризма. Автор еще не ощущал отчетливо жанрового различия между псалмом и стихотворением, что впоследствии хорошо понимали его продолжатели. Так, обобщенный субъект псалма трансформируется у Полоцкого в личностно активного лирического субъекта, которому присущи некоторые черты экспрессии и чьи душевные движения имеют значимость для автора. Конечно же, выделить лирического субъекта в поэзии Полоцкого невозможно, кроме как на интонационно-синтаксическом уровне. Это особенно заметно в тех псалмах, которые строятся «от первого лица». Подобие лирического субъекта — только намек на него,— создается активным употреблением глагольных форм, четкостью их временных значений, что в русском языковом сознании рисует картину действительного мира. И абстрактное событие псалма, которое в нем является лишь понятием о событии, его знаком, у Полоцкого модифицируется в подобие художественного вымысла, то есть в само событие, как бы реально происходившее с пишущим авто-

ром. Отсюда и возникает впечатление о наличии лирического субъекта (см. например, псалмы 27, 60, 63). И наоборот, там, где Полоцкий сохраняет риторические и жанровые формулы псалма: повелительное наклонение, 3-е синтаксическое лицо, назывной инфинитив,— его переложение вовсе не имеет образа лирического субъекта (пс. 28, 34, 45, 73, 81 и др.).

Полоцкий стремится украшать текст переложения доступными ему лексико-грамматическими средствами, то есть тот символ, который в тексте псалма содержит образ в одном слове или словосочетании, Полоцкий заменяет группой символов, расширяя образ.

Ц.-слав.:
Услыши Боже, моление мое, вонми молитве моей (Пс. 60).

Полоцкий:
Услыши, Боже, моления моя,
Молитвы в уши да впустиши Твоя (Л. 49).

Ц.-слав.:
Се что добро, или что красно, но еже жити братии вкупе? (Пс. 132)

Полоцкий:
Се, что толь добро, или красно зрится,
яко в братии аще сохранится
любовь правая: еже вкупе жити,
друг друга чтити (Л. 114).

Полоцкий, ощущая поэтическую силу образности, пытается не только назвать образный символ, как в псалме, но и придать образу завершенность, создать законченное зрительное восприятие, изображение, картину:

Ц.-слав.:
Имже образом желает елень на источники водныя, сице желает душа моя к Тебе, Боже (Пс. 41).

Полоцкий:
Якоже елень ловцы утружденный
Воды желает, быти прохлажденный:
Тако аз, Боже, к тебе воздыхаю,
зрети желаю! (Л. 33 об.)[18].

Тот же прием наблюдается у Тредиаковского. Рассматривая поэтическое состязание трех поэтов, А. Б. Шишкин отмечает, что «главная его (Тредиаковского.— *А. Т.)* фигура — амплификация (расширение, умножение слов), известная еще в античных риториках, но получившая особое распространение в поэзии европейского барокко. Слово оригинала в парафрастической оде замещается синонимическим дублетом, триплетом и т. д., где всегда существенными являются дистанции между сдвигами значения. Оно может быть передано и несколькими одическими строками, содержащими развернутую метафору или образ, основанные на слове псаломного текста, или даже целой одической строфой...» (*Шишкин.* 1986. С. 30).

Образность Полоцкого — это яркий пример образности барокко XVII века: усложненные синтаксические конструкции, вычурная ритмика и строфика, многоглагольность стиха, резкая экспрессия душевных чувств.

Иной характер барочной образности носит поэзия Тредиаковского. Категория лирического субъекта в его стихах выражена более отчетливо: это страстный, взволнованный, беспредельно преданный Богу человек. Тредиаковский употребляет множество экспрессивных конструкций, например, в 114 псалме облик лирического субъекта оформляют не присущие каноническому тексту усилительные частицы и наречия:

Скорбь не возмогла чуть стерть,
Я так звал Благоутробна...

Или:

Се от смерти жизнь мою
Он исторг уже руками... (*Шишкин,* 1986, 37)

Тредиаковский устанавливает поэтические категории для своего перевода и в первую очередь это ритм и размер. Создавая таким образом новую форму, он понимал, что это влечет изменение содержания, и сознательно стремился к этому. Он усилил, по сравнению не только с Полоцким, но даже с Ломоносовым и Сумароковым, личное начало, страстность, эмоциональность, экспрессивный порядок слов. Силлабо-тоническая система позволяла Тредиаковскому быть совершенно свободным в порядке слов, то есть выражать тончайшие оттенки чувств лирического субъекта. Подчас переложение псалма представляет собой акту-

альную именно для XVIII века гражданскую лирику, например, парафразис псалма 81:

Бог предстоит богов в соборе
Суд внемлет он среди судей:
Пока ж судить неправо в споре?
Пока на лица зреть людей?
    Расправу сиротам давайте
    И всем из маломощных в вас,
    Смиренных, нищих оправдайте
    И беспомощнейших тотчас.
Вы страждущих напасть измите
Из сильных и теснящих рук;
От человеков злых спасите,
Их избавляйте и от мук.
    Но ах! те коль сего не знают!
    И разуметь коль не хотят!
    В своей тьме ходя, пребывают!
    Земной основе тем вредят!
Я рек: вы на земле здесь боги,
И дети вышняго притом;
Но в те ж вы идете дороги
И в тот же человечий дом.
    Вы умираете как люди!
    Хотя ж при вас и главна власть
    Однак издохнут ваши груди,
    Вы в гроб не можете не пасть.
О! Боже, сам восстани славно,
Суди за все неправоты;
Суд сделай на земле исправно:
Народам всем наследник ты (*ВТ,* 9—10).

Псалом — это прежде всего молитвенное слово, поэтому в центре псалма всегда «Ты» — категория. Текст организован как обращение, псалом — это всегда расширенная реплика диалога. У Тредиаковского переложение тяготеет к совершенно иному типу речи. Несмотря на то, что он сохраняет риторические фигуры, обращения, это монологический тип речи, внутренний лирический монолог. Бог-собеседник отдален от лирического субъекта.

Кроме того, вместе с категорией лирического субъекта Тредиаковский уделяет особое внимание зрительному пространству

и временным смещениям относительно собственного «я». Так у него появляются временные наречия и частицы, например:

Меня объяла *было* Смерть,
Встретила беда *уж* гробно (Пс. 114);
Сперва оно с главы течет
Вниз на браду Ароню в домы... (Пс. 132) (*Шишкин,* 1986, 37).

Оформляя категорию пространства, Тредиаковский расширяет пределы символа, приближая его к словесному образу и оформляя его языковыми средствами (аллитерацией, ассонансом, эвфонией и др.), что отчасти напоминает космогоническое пространство в поэзии М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева:

Всяк на Небеса воззри:
Ктоб возмог, кто, разве Бога,
Синий тот Свод без прилога
Распестрить толь? Ей! Без при,
Божия всемощна сила,
И премудрость украсила.
День всегда плывет за днем;
Нощь же нощи пременяет;
Волю благу чин являет,
И строение о всем;
Нет сомнения ни мало:
То от Тверди твердо стало (Парафразис псалма 18. *Т. 2,*
69—70).

Один стих Тредиаковский может развернуть в целую символическую картину, например «...ибо утверди вселенную, яже не подвижится...» (Пс. 92):

Се произвел он всю Вселенну
И толь им та утвержденна,
Что крепость всем свою явленну,
Недвижимо хранит она (*Шишкин,* 1986, 36).

В «Предуведомлении» он вдохновенно писал об образе вселенной в псалмах: «В них красуется небо с златозарными светилами, и с силами полков и кругов их неисчетных; в них шумно рыщет, в торжественном возмущении воздух с тучами, с громом и молниями; в них земля в заклепах своих и твердынях, с горами

и холмими скачет; в них море с безднами играет, а реки и источники в веселии плещут; в них огнь и самый ефир ликовствует бурно; в них вся тварь, весь род вещества, все естество, в превыспренних местах и преисподних трепещет присутствия владычня...» (*ВТ,* 5—6).

Тредиаковский часто заменяет традиционный символ образным словом или словосочетанием, имеющим обыденное значение в сознании читателя. Этим приемом поэт добивается сближения космогонического универсализма псалма, его общечеловеческого абстрактного значения с реальным, земным, повседневным опытом читателя.

Ц.-слав.:

Боже, Боже мой, к Тебе утренюю, возжада Тебе душа моя... (Пс. 62)

Тредиаковский:

О! Боже, Боже мой, ищу
На самом я Тебя рассвете
и жаждет Тя душа, как в лете... (*Шишкин,* 1986, 35).

Поэзия Тредиаковского в основе своей образности необычайно динамична. Если в каноническом тексте представлены действия уже завершенные («подвижеся земля» (Пс. 96, 113); «возсия солнце», «исполнися земля твари Твоея» (Пс. 103); «горы яко воск растаяша от лица Господня» (Пс. 96) и др.), то у Тредиаковского божественные и природные стихии находятся, как правило, только в стадии завершения; удивление и восторг лирического субъекта, впервые познавшего эти стихии, придает им такую же первозданность, как будто они появились только что.

Ц.-слав,

..яко роса Аермонская сходяща на горы сионския... (Пс. 132)

Тредиаковский:

Иль Аермонска что роса
И коя на Сионски горы
Сходяща есть, и им краса
В тех каплях пишет луч узоры (*Шишкин,* 1986, 37).

Тредиаковского привлекала именно потенциальная динамика пространства; он об этом писал в «Рассуждении об оде вооб-

ще», подчеркивая тектонический характер каждого пространственного символа псалма: «все естество приходит в движение и колеблется от лица своего Зиждителя...» (*Т. 2*, 33).

Поэзия Тредиаковского основана на глагольности. Его эпитеты (несмотря на то, что среди них встречаются необычайно редкие окказиональные сочетания, сделавшие бы честь поэту-символисту XX века, например: «глупая мудрость», «красный бег солнца» (Пс. 18); «ветвистый рост древ» (Пс. 103)) не являются центром его поэтической системы, они лишь служат для украшения. То же можно сказать о сравнениях Тредиаковского, которые отличаются необычайной барочной яркостью.

Текст канонического псалма насыщен глаголами повелительного наклонения: явися, призри, услыши, вонми, внемли и т. д. У Тредиаковского глагол прежде всего имеет временную определенность и потому организует повествование в самом широком смысле этого слова: «Бог уж от меня молитву // Милостивым слухом внял...» (Пс. 6); «Как! от Тварей, говорите, // Вы Творца вещей не зрите?» (Пс. 18). Категорию лирического субъекта подчеркивает сослагательное наклонение, передающее гипотетичность, желательность происходящего. Лирический субъект находится именно так в диалоге с Богом, диктует миру свои желания. Он столь одинок, что Бог является единственным его собеседником. Тредиаковский «пишет» живописный образ мира многоразличными оттенками глагольных и синтаксических форм, что прежде всего следует отметить, говоря о его новаторстве в поэзии.

В доказательство всего вышесказанного разберем интерпретируемый Полоцким и Тредиаковским 62 псалом, до этого времени не отмеченный аналитическим взглядом исследователей.

Строй символов (образов, словесных рядов) канонического текста, составляет образ псалмопевца и его врагов и образует единство оппозиции внешнего облика и внутреннего состояния.

Внешний облик изгнанника царя Давида: «плоть моя, стремящаяся к Богу», «в земли пусте и непроходне и безводне», а также «чрево», насытившееся по милости Божией «туком и елеем». Внутренний образ представлен как смена состояний: «душа моя», желающая встретить Бога в храме, чтобы «видети силу Твою и славу Твою», «о имене Твоем воздежу руце мои». Потом псалмопевец показан в доме своем, «на постели» его. И тот, и другой символы (дом и постель) имеют в евангельских текстах особое образно-символическое значение[19]. Так выстраивается иерархия символических пространств: божественной души челове-

ка (Дома), духовной сферы его местонахождения (Храма) и враждебной человеку природы (Земли). По толкованию П. Юнгерова, псалмопевец предстает в «чрезвычайно трогательном образе: ребенка, который льнет к груди матери, а она держит его на правой руке!»[20]: «Прильпе душа моя ко Тебе, мене же прият десница Твоя». Душевное состояние, испытываемое псалмопевцем,— радость. Весь образный строй первой части псалма (стихи 2—9) объединен общей идеей стремления к Богу всей душой и всем телом с тою же силою, с какою ребенок тянется к матери, когда видит ее.

Вторая образная ипостась псалмопевца — царь, отражающий происки врагов, ищущих его гибели. Их участь — быть преданными смерти, стать добычей лисиц: «предадятся в руки оружия, части лисовом будут». Лисица представляет собой наиболее конкретный символический образ этого псалма. Конкретность подчеркивается единичностью образа, он упоминается только в этом псалме[21]. Символическая роль этого образа состоит в том, что «их не умертвят воины сильные и мужественные, но ничтожные, хитрые и слабые», и тем враги будут не только умерщвлены, но и посрамлены[22].

Венчающий псалом образ — это вслед за посрамлением врагов молчание пред царем, заграждение уст всем тем, кто не видит величия Божия и славы царя, (то есть «черни» в терминологии XIX века), а затем славословие царя как избранника Божия.

Полоцкий, сохраняя во многом последовательность словесных рядов, меняет образ псалмопевца. Он усиливает в нем личностное начало, придает ему общечеловеческий, а не царский характер. В интерпретации Полоцкого псалмопевец — это прежде всего поэт перед лицом Бога (здесь отражается придворная роль поэта Симеона Полоцкого), одна из целей — славить Бога в песнях о нем, испытывая радость в богообщении: «от уст моих дастътися песнь драга», «уста моя Тебе воспоют хвалу» (Л. 50). Поэт не подчеркивает ослабленность изнемогающей в испытаниях плоти, скорбь оторванности души от Бога, но усиливает сложность, постоянную смену настроений внутреннего человека. Его стихи насыщены модально-волевыми компонентами, которые в 62 псалме передаются одним словом «возжада». У Полоцкого же: «тщуся встати», «славу должну воздати», «многажды желаше», «жаждет», «тщахся поминати». Псалмопевец — это мыслитель, поэт усиливает церковнославянский образ заповедей, что отражает личность самого автора, бывшего законоучителем: «Аз Тя на ложи тщахся поминати, утро закон Твой во ум собирати».

Так у Полоцкого триипостасное пространство Дома — Храма — Земли не актуализировано, но акцент сделан на первом из них (Душа — Дом). Лирический план его переложения ограничен сферой его «я», обращенной к Богу, поэтому у него другая словесно-образная формула (ср. «на постели моей» — «на ложи»), имеющая иные евангельские ассоциации. Итак, сделаем вывод, что по сравнению с инвариантным образом псалма Полоцкий усиливает деятельное, личностно активное начало размышляющего человека, передающего свои ощущения с помощью поэтического дара.

Как рисует Полоцкий образ царя? Он как бы нарушает образную последовательность, и борьба с врагами не акцентирует образ царя, а развивает предыдущий образ. Было замечено, что по душевной мягкости Полоцкого он не так яростно говорил о врагах в псаламах, как это делали Ломоносов и Тредиаковский[23]. Говоря о врагах, Симеон сохраняет буквально словесный ряд псалма, не развивая его. Образ царя праведного, а не воюющего, как увенчание основной идеи псалма — поиск Бога, деятельное начало в нем — возникает лишь в последних строках, где царь нарисован как единственно достойный собеседник Бога. (Вспоминается пушкинское: «Ты — царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум, // Усовершенствуя плоды любимых дум, // Не требуя наград за подвиг благородный. *«Поэту»*.)

В предисловии к псалму Традиаковский прямо указывает основную идею так, как он ее понял: «...чтоб быть в Дому Божием и что чувствование Благости Господни наполняет его (Давида или в символическом плане человека вообще.— *А. Т.)* несказанною радостию и непоколебимым упованием», несмотря на силу и происки врагов (*Шишкин,* 1986, 35). Так, Тредиаковский, тоже подчеркивая личностную духовную сферу, в которой переживается событие внешнего мира, тем не менее дает образы триипостасного пространства, четко различая их как визуальные образы, как картины, то есть поэт сознательно оформляет в стихотворении категорию художественного пространства. Это переложение представляет собой лирическое стихотворение со всеми признаками лиризма того времени: явным присутствием лирического субъекта как основной категории лирики и яркой образностью.

Итак, сравним его переложение с образным строем первоисточника. Образ земли дан во второй строфе:

В пустой скитаюсь я земле,
В земле не только непроходной,
Но удаленной и безводной,
Подверженной всегдашней мгле,
Нездравой, блатной и бесплодной.

Лирический субъект Тредиаковского — скиталец, изгнанник, отсюда символы дебрей, сумерек, тумана, болот, скудной растительности.

Образ Храма передается через облик молящегося перед святынями его, во время службы в нем «по уставу». Пронзительность этого образа заключается в том, что Тредиаковский удачно нашел его композиционную форму для передачи — это воспоминание, обращение к прошлому когда-то всемогущего царя, а теперь изможденного, ослабевшего от физических мук изгнанника. Эта молитва прежде всего о возвращении на родину и избавлении от бедствий. Герой мысленно поднимает руки в страстном желании «преломить все бедствия», которыми он «тлеет».

В связи с этой образной доминантой Дом, реальное жилище, родина — тоже воспоминание. Тредиаковский сохраняет символ униженности и духовной немощи — «моя постель в нощи», на которой мысли о Боге, как в Евангелии,— это молитва о спасении. Если в тексте псалма и в переложении Полоцкого человек в руке Бога статичен (как на иконе), то у Тредиаковского «десница Божия» ведет за собой путника и не позволяет ему одряхлеть и состариться, то есть хранит его силы:

Идет душа вслед за Тобой,
В твоей деснице ввек мне младость.

Вполне естественно, что образ гонимого царя иначе освещает тему врагов. Тредиаковский пишет о них яростно, с большой образной экспрессией, используя гиперболические словесные фигуры. Отметим, что образ лисицы поэт не посчитал достаточно сильным и поставил в ряд с другими хищниками — традиционными библейскими символами:

Но те, которы моея
Души к погибели искали
И на меня толь восставали,
Все сойдут с злобы своея
В ров преисподней, где близ стали.

Вдадутся те меча рукам,
В участок пищи будут птицам,
И плотояднейшим лисицам,
И непрестанно алчным псам,
И кровопивным купно лвицам.

Итоговый образ царской славы у Тредиаковского представлен не как союз Бога и человека, а как простая земная радость царя, выполнившего свой долг перед Богом, «светлое веселие». Это становится примером для подражания для всякого, чьи уста не лгут перед Богом.

В целом Тредиаковский создал необычайно сильный, вневременный образ изгнанника, яркой личности, цельный образ царя, не акцентируя, быть может, другие семантические аспекты первоисточника, что диктовалось условиями лирического жанра в поэзии барокко и классицизма. Мы считаем большой потерей для русского читателя то, что вся «Псалтирь» Тредиаковского нам недоступна. Псалмическая поэзия Тредиаковского — это не только вершина его творчества и одна из вершин русской литературы XVIII в., она принадлежит образной сокровищнице мировой литературы.

Примечания

[1] «Нециии прежде мене негли начинаху, // но за трудности многи от дела престаху...»,— писал Симеон о том, что не ему первому принадлежит попытка стихотворного переложения Псалтири на славянский язык (*Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. М.; Л., 1953. С. 211. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы). Известно, что в библиотеке Полоцкого находился белорусский стихотворный перевод Псалтири. (См. об этом: *Смирнов Н.* Из литературной истории древнерусской образованности XVII столетия // ЖМНП. 1894. № 12. С. 384—385.)

[2] См.: *Серман И. З.* «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII в. // ТОДРЛ. Т. 18. М.; Л., 1962. С. 214—232; *Державина О. А.* Симеон Полоцкий в работе над «Псалтырью рифмотворной» // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 116—133; *Шишкин А. Б.* 1) В. К. Тредиаковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 239—254; 2) Из неопубликованных поэтических трудов В. К. Тредиаковского (стихотворная «Псалтирь») // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 29—39. (Далее ссылки на эти издания приводятся в

тексте с указанием фамилии, года издания работы и страницы); *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002.

[3] *Серман И. З.* Указ. соч. С. 218.

[4] *Державина О. А.* Указ. соч. С. 130.

[5] Псалтир царя и пророка, художеством рифмотворным равномерно слоги, и согласноконечно, по различным стихов родом преложенная... Стихотворил иеромонах Симеон Полоцкий. М., 1680. Л. 5 об. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием листов.

[6] Псалтирь в русском переводе с греческого текста LXX. С введением и примечаниями П. Юнгерова. Репринтное издание. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1997. С. 35.

[7] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 436.

[8] О популярности «Псалтири» Я. Кохановского в России в конце XVII в. см.: *Лабынцев Ю.* Распространение польских произведений Яна Кохановского на фоне общей рецепции польской книги и литературы в России XVII века // Советское славяноведение. 1980. № 6. С. 76—77.

[9] Неизданные тексты В. К. Тредиаковского // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 6. Далее ссылки на это издание в тексте (как ВТ) с указанием страницы.

[10] *Смирнов Н.* Указ. соч. С. 387.

[11] *Глокке Н.* «Рифмотворная Псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского // Университетские известия. Киев. 1896. № 9. С. 12.

[12] *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах: Вторая половина XVII — первая треть XVIII века. Л., 1989. С. 26.

[13] *Матхаузерова С.* Две теории текста в русской литературе XVII в. // ТОДРЛ. Т. 31. Л., 1976. С. 273.

[14] *Копылова В. С., Панченко А. М.* Роль музыки в реформе русского стиха // XVIII век. Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. С. 20.

[15] См.: *Левицкий А. А.* Судьба Псалтири В. К. Тредиаковского // Книга в России: Из истории духовного просвещения. СПб., 1993. С. 72—84.

[16] Не только в «Предуведомлении», но и в «Рассуждении об оде вообще», где он называет псалмы одами (Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского. Т. 2. СПб., 1752. С. 33. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы). Ср. с точкой зрения английского религиозного писателя XX века К. С. Льюиса (1898—1963): «...псалмы — это стихи, причем такие, которые пели вслух... Псалмы — это лирика со всеми ее условностями, гиперболами, внелогическими сочетаниями слов. Если об этом не помнить, псалмов не поймешь; увидишь в них то, чего в них нет, и проглядишь главное» (Размышления о псалмах // *Льюис К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; СПб., 2000. С. 268).

[17] «Святый Душе! глаголавший пророками! и давший Псалтирь соборной твоей и апостольской церкви в толикую потребность... Сотвори да сие преложение в стихотворную меру Давидовых псалмов, вдохновенных ему древле тобою, начатое мною ныне и оконченное не для тщеславного оказания искусства (кое буде есть во мне некоторое, то от тебя ж подателя есть дарований), но высшего ради прославления божеству, да сие, молю, преложение послужит христоверным читателям российского племени в созидание истинного разума о тебе и в приращения им благодати твоея, а мне, потрудившемуся, о! Утешителю Благий, в очищение сердца и в обновление духа в моей утробе буди! буди!» (*ВТ*, 8).

[18] Один из немногих случаев, когда Полоцкий подражал образности Я. Кохановского (См.: *Смирнов Н.* Указ. соч. С. 389).

[19] См.: *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. С. 150.

[20] Псалтирь в русском переводе... С. 90.

[21] *Дьяченко Г.* Указ. соч. С. 284. Ср. тот же образ в «Слове о полку Игореве» (Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. СПб., 1995. С. 160).

[22] Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. М., 2002. С. 481.

[23] *Серман И. З.* Указ. соч. С. 218.

О. М. Буранок

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

В историко-литературном процессе важную роль играет творческое взаимодействие методов, направлений, жанров, художественных систем различных писателей и т. д., т. е. всего того, что и определяет своеобразие, живую жизнь литературы. В литературоведении утвердилась мысль о риторичности литературы XVIII в., особенно тяготение к риторике характерно для Петровской эпохи и классицизма. Между предклассицизмом и классицизмом существует более прочная и логически обусловленная связь, нежели между барокко и классицизмом. В первом случае (барокко, параллельно с ним — предклассицизм и, наконец, классицизм) литературные явления предстают в своем плавном, поступательном движении, в закономерной эволюции идей, жанровых форм, художественных средств; во втором же случае (переход от барокко сразу к классицизму) возникает ощущение колоссального разрыва между культурой «древней» и «новой». Говоря о смене писательского типа в Петровскую эпоху, А. М. Панченко считает, что «жанровая система классической силлабики была всецело зависима от риторики. Нет ничего в поэтике, чего бы не было в риторике...»[1]. Эту мысль развивает Е. К. Ромодановская: жанровая система при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени опирается на риторическую литературную теорию, послужившую основой классицизма[2]. Но если А. М. Панченко и его последователи видят литературу переходного периода под знаком барокко, то Е. К. Ромодановская высказывается на этот счет более осторожно. Н. Д. Кочеткова рассматривает ораторскую прозу Феофана Прокоповича как этап формирования литературы классицизма[3]. Л. И. Кулакова и В. А. Западов творчество Феофана Прокоповича относят непосредственно к периоду классицизма[4]. Однако нам импонирует позиция В. И. Федорова и А. А. Смирнова, которые рассматривают литературу Петровской эпохи как литературу предкласси-

цизма[5]. Поэтика предклассицизма характерна и для драматургии, и для ораторской прозы[6], и для стихотворства Феофана Прокоповича. Его художественные приемы далее осваиваются и разрабатываются писателями эпохи классицизма.

Преемственность литературных традиций можно иллюстрировать примерами из творчества предклассициста Феофана Прокоповича и классициста В. К. Тредиаковского. В качестве таких примеров рассмотрим и сопоставим драматические, панегирические и стихотворные произведения в их творчестве.

Несомненно влияние Феофана Прокоповича — драматурга и теоретика — на теорию и практику драматургических жанров эпохи классицизма, в частности, на драматургию В. К. Тредиаковского. Феофан Прокопович как драматург, причем драматург-новатор, выступил в рамках школьного театра. Со школьным театром связано и начало драматургического творчества В. К. Тредиаковского, который, обратившись к историческим темам в драмах «Ясон» и «Тит, Веспасианов сын»[7], развивал традиции русской школьной драматургии. Известный исследователь исторической драматургии, В. А. Бочкарев подчеркивал, что с поэтикой школьной драмы утраченные пьесы Тредиаковского роднили аллегории: Ясон и Тит символизировали «не только победы Петра I над внешними врагами, но и его государственную деятельность», а именем Веспасиана нередко называли царя Алексея Михайловича, отца Петра I[8]. «Аллегорические образы и аналогии являлись характерной особенностью ранней русской драматургии. Аллегорическое «прочтение» имен действующих лиц и сюжетных ситуаций, начиная с ранней русской драматургии, надолго станет устойчивой традицией, и развитие драматургии, в частности исторической, будет идти по линии преодоления этой традиции, освобождения пьес от аллюзий и аллегоризма»[9].

В трагедии «Деидамия» (1750) В. К. Тредиаковский, как и Феофан Прокопович во «Владимире»[10], выстраивает сюжет и конфликт пьесы по классицистическому принципу: и Владимир, и Деидамия находятся в состоянии острой внутренней борьбы, «духовной брани» с самим собой, поставленные перед необходимостью сделать выбор между чувством и разумом. И выбор этот не только принципиально важен для судеб персонажей пьес, но и общественно значим (как того и требует жанр трагедии).

Женолюбивого язычника тревожит перспектива отказа от многоженства в случае принятия христианства, ибо он не мыслит жизни своей без любовных утех. Герой в своих сомнениях близок у Феофана Прокоповича к отрицанию Бога. Однако вслед за

этим совершается поворот в мыслях и чувствах князя, так как на память ему приходит проповедь Философа, разумные размышления приводят Владимира к осознанию нравственной порочности владевших им страстей. Владимир пытается понять, что же в учении Христовом есть «противно разуму» и «естеству», оказывается, учение «всякому естеству не творит обиди»; Христос не против плотских чувств, но против похоти плотской: «не яко же скоти»[11]. Владимир осознает, насколько трудно сломить, преодолеть старые обычаи, но в нем крепнет убеждение, что сделать это возможно. В заключение он обращается за помощью к Богу. Важнейшей особенностью всех перипетий выбора новой веры является неоднократно упоминаемая Философом и Владимиром необходимость разумного, вдумчивого подхода к делу. Владимир в решении поставленной перед ним сложнейшей проблемы обнаружил поистине государственный ум, твердость воли, личное мужество.

Свои перипетии «духовной брани» переживает и Деидамия, героиня пьесы Тредиаковского, в судьбе которой воистину трагически столкнулись личное и общественное, страсть и долг. Если Владимир боялся частичной потери любовных утех, то Деидамия, посвященная богине Диане, и вовсе обречена на безбрачие. Кстати, в греческой мифологии отсутствует этот мотив посвящения, его вводит Тредиаковский, чтобы сильнее заострить борьбу страсти и долга в конфликте пьесы. «Идя вслед за Феофаном Прокоповичем, Тредиаковский изображает "брань духовную" и рассматривает страсть как сильнейшую природную стихию, обладающую разрушительной силой, если она не будет побеждена разумом»[12]. «Природная сия и наглая есть сила»[13]. Любовное чувство является преградой к выполнению долга не только для Деидамии, но и для Ахилла. Их взаимная страсть — прямое нарушение каждым из них своего долга: Ахиллу «надобно быть»[14] в Трое, а для этого оставить свою возлюбленную; Деидамия же не имеет права на брак, а значит, по ее характеру, и на любовь. Не трудно заметить, что В. К. Тредиаковский идет вслед за Феофаном Прокоповичем и в построении художественного пространства, в котором совершается «брань духовная», заставляющая героя вступать в определенные взаимоотношения с окружающими его персонажами; и взаимоотношения эти у обоих драматургов строятся на антитезе добра и зла. И у Владимира, и у Деидамии с Ахиллом есть как «помощники», так и «противники» на их пути к принятию решения. Владимиру активно помогают Философ, Борис и Глеб, Мечислав, Храбрий. Столь мощно

выстроенный фронт добрых сил помогает Владимиру осознать не только правильность принятого им решения о крещении, но и увидеть естественную закономерность, правоту такого развития событий на Руси. Противостоят же Владимиру жрецы и бесы, изображенные автором в подчеркнуто сниженном, комическом ракурсе[15]. Таким образом, даже стилистика текста призвана развести по полюсам правых и неправых. Потому-то столь необходим Феофану Прокоповичу был «смешанный жанр», в котором «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожные действующие лица — с выдающимися»[16],— трагедокомедия. Так, стилистической антитезой обозначив противостояние сторонников и противников реформы, драматург главное внимание сосредоточивает на образе князя Владимира, рисуя его как характер психологически сложный; и уровень психологизма, освоенный Феофаном Прокоповичем, достаточно высок для культуры того времени[17]. У Тредиаковского помогает Деидамии и Ахиллу осознать, в чем заключается их долг, Улисс, фактически выполняющий в пьесе ту же функцию, что Философ у Прокоповича: он наставляет на путь истинный. Вместо аллегорических персонажей, изображавших у Феофана противников Владимира, Тредиаковский дает образ влюбленной в Ахилла Навплии, смутившей покой Деидамии рассказом о мнимой измене Ахилла последней. Отсутствующая в мифах героиня и ситуация любовного треугольника[18] необходимы В. К. Тредиаковскому для классицистического развертывания конфликта в сюжете пьесы. Если Феофан Прокопович необходимость и закономерность введения реформы раскрыл через изображение внутреннего мира главного героя, перипетий его «духовной брани» с самим собой, то у Тредиаковского мы видим другой сюжетный ход: единственно верное решение принимается героями в силу сложившихся обстоятельств, причем сначала эти обстоятельства привели к заблуждению, а затем к прозрению героев. Отойдя от сюжетной схемы Феофана Прокоповича, Тредиаковский находит другие готовые сюжетные клише (что, кстати, напрямую обусловлено классицистическим принципом следования готовым, авторитетным образцам). Придуманную им ситуацию он выстраивает «в соответствии с аналогичными ситуациями других мифов, о других героях»: исследователь справедливо отмечает переклички «Деидамии» с «Ифигенией в Авлиде» Еврипида[19].

Вслед за Прокоповичем Тредиаковский использует в качестве источника сюжета для своей пьесы эпическое произведение. У Феофана это, прежде всего, «Повесть временных лет», у Тредиа-

ковского — античный героический эпос (киклические поэмы). «Переводя» сюжет с эпического на драматургический «уровень», драматурги должны были иначе, нежели в «источнике», выстроить конфликт, чтобы он соответствовал избранному ими драматическому роду литературы. Если в эпосе на первый план выходит событие, то в драме (как литературном роде) — действие. Ранее мы писали, как художественная природа «Повести временных лет» (в частности, эпизод принятия Владимиром христианства) подсказала Феофану Прокоповичу сущность конфликта для его трагедокомедии — герой перед выбором[20]. А это именно трагедийный тип конфликта. Лиро-эпический текст (киклические поэмы), взятый Тредиаковским в качестве источника сюжета, диктовал свои условия: в центре должна быть любовная история, но таковой явно недостаточно для трагедийного конфликта, потому-то и пришлось Тредиаковскому связывать воедино любовный и общественный конфликты (по тому же пути пошел и М. В. Ломоносов при создании в том же 1750 году своей трагедии «Тамира и Селим»). Трагедийное начало будет и у Тредиаковского, и у Ломоносова формироваться вне традиционного классицистического конфликта чувства и долга, который постоянно логикой развития сюжета «снимался» в их трагедиях.

Жанр панегирика также имеет переклички в творчестве Феофана Прокоповича и В. К. Тредиаковского.

В переводе с греческого, «панегирик» значит «речь на праздничном собрании». Впервые это определение появилось в торжественном красноречии Исократа (IV в. до н.э.), а традиция произносить «на публику» торжественные, общественно значимые речи возникла еще раньше, в V в. до н.э. Жанрово панегирик обозначался в Древней Греции как энкомий, т. е. хвалебная речь в честь определенного лица. Эти хвалебные речи могли быть как прозаическими (торжественное красноречие), так и стихотворными (энкомий — жанр хоровой лирики). И стихотворные, и прозаические панегирики едины по своему пафосу восхваления (энкомий, с греческого, и значит «восхваление»). Риторическая природа панегирика достаточно четко определилась и прорабатывалась уже в античности и наследовалась литературой нового времени; в Петровскую эпоху сложился обширный пласт панегирической литературы[21].

Ориентированное на античность искусство предклассицизма и классицизма приспосабливает традиционные литературные жанры к потребностям своего времени. Содержание литературного текста всегда тяготеет к новому, актуальному в обществен-

ной жизни, потому содержательно литература стремительно меняется и быстро устаревает, если «сиюминутность» не несет в себе общечеловеческого, «вечного» начала. Форма же тяготеет к традиции, норме, изменяется значительно медленнее. Поиск адекватной формы для выражения того или иного содержания определяется мастерством писателя, его мироощущением, творческими принципами, его личностью, наконец. Все это, в итоге, обеспечивает единство формы и содержания. И «память жанра» играет в этом процессе не последнюю роль. Жанр памятлив («жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»[22]), и панегирик, в частности, со всей очевидностью это демонстрирует.

Прокопович-литератор любит описывать одно и то же событие или лицо в разных формах (стихотворной, прозаической) и разных жанрах: например, трагедокомедия «Владимир» и «Слово о ...Владимире»[23]. Совершенно не случайно и тема Полтавской победы разрабатывается Феофаном в стихотворном и прозаическом вариантах. При этом принципиально важно то обстоятельство, что Феофан Прокопович изначально не мыслил бытование «Епиникиона» без «Слова похвального о преславной над войсками свейскими победе»: оба текста были, по замыслу автора, помещены вместе в брошюре «Панегирикос...», вышедшей летом 1709 г. в Киеве по горячим следам Полтавского сражения.

В заглавии Феофан Прокопович указывает: «Епиникион сиест песнь победная», апеллируя тем самым к эпиникию — жанру древнегреческой хоровой лирики (буквально «песня Ники», «песня победы», «песня победная»; Ника — древнегреческая богиня победы) — и «окружая» свое произведение ореолом этого жанра; при этом нужно отметить несколько интересных моментов.

1. Древнегреческие эпиникии посвящались победителям спортивных состязаний.— Феофан Прокопович пишет «песнь победную» о «преславной победе» Полтавской, т. е. дает древнему жанру новое содержание — прославление военной победы.

2. Пафос эпиникиев и «Епиникиона» созвучен — прославление доблести и события общегосударственного значения; созданы эти произведения «по горячим следам», являясь непосредственным откликом на событие; национальный патриотизм присущ и греческому, и русскому автору.

3. Лирическое «Я» присутствует и у Пиндара (знаменитого древнегреческого автора эпиникиев), и у Феофана Прокоповича, но по-разному, Древнегреческий поэт прекрасно осознает свою высокую, общественную миссию: событие и герой останутся в

памяти поколений, если будут воспеты поэтом, поэтому он приравнивает себя к воспеваемому лицу и даже ставит выше; поэт фиксирует, «закрепляет» в быстротекущем Времени мимолетность события, увековечивает его.

См., например:

Но лучистая доблесть
Не меркнет вслед смертному телу,
Ибо Муза — питательница ее. (*Вакхилид*[24])

Или:

...за славные подвиги
Воздаяние доблестному — песня,
Воздаяние ему — шествие
Благодарно величающих голосов. (*Пиндар*[25])

Полтавская победа, чувствует Феофан Прокопович, важна сама по себе и для российской, и для европейской истории, независимо от того, «воспоет» ее поэт или нет. И, чтобы подчеркнуть, усилить грандиозность события, Феофан Прокопович прибегает в самом начале своей «песни победной» к формуле самоуничижения, столь характерной для поэтики древнерусской литературы:

Аще когда найпаче ныне нам желати
Достоит многих устен, ибо ниже златый
Орган рифмотворческий воспети довлеет
Нашей ныне радости, ниже что успеет
Ветийских устен слово[26].

4. Обязательной частью эпиникия являлась молитва — чаще всего, как завершающий элемент. Феофан Прокопович тоже прибегает к молитве:

в начале текста это молитва-благодарность (ст. 5—7):

...О боже всесильный,
Еще наш приял еси вопль и плач умилный,
Еще нас не судиши в конец отринути!»[27];

в финале звучит молитва-просьба, пожелание Петру I (ст. 165—168):

Бог же, сие блаженство давый нам тобою,
Тожде твоим здравием и дний долготою
Да укрепит, желаем, всегда ти победну
Дая помощ...[28]

Существенной частью эпиникия был миф. Мифологизированы у Феофана Прокоповича и образ Петра, и события Полтавского боя. Обилие мифологических персонажей, выступающих в функции метафор-аллегорий,— особенность панегирического стиля Феофана Прокоповича.

«Песнь победная» создана Феофаном Прокоповичем по законам, им самим написанным, она является иллюстрацией к его же главкам о героической поэме в «Поэтике». Теоретик формировал не только эстетическое чувство читателей эпохи, но и этику жанра: жанровая модель должна была определить модель идеального реципиента, с одной стороны, и сформировать систему жанров рождавшегося русского классицизма, с другой стороны. А. С. Курилов усматривает неслучайность в русской исторической поэтике того, что эпопея, героическая поэма заняла ведущее место в литературной жизни России[29]. Образами и образцами жанрового канона для Феофана Прокоповича, как, впрочем, и для всех европейских авторов XVI—XVII вв., явились возрожденные античные жанровые традиции, а также аристотелевская «Поэтика» (прав С. Н. Бройтман, оговаривая, что «устанавливается новый жанровый канон, как будто близкий к античному... но существенно отличающийся от него»[30]).

Таким образом, обозначения «епиникион», «песнь победная» имеют у Феофана Прокоповича содержательно-тематический, пафосный и жанровый смысл.

Классицист В. К. Тредиаковский прибегает к тому же приему и тому же жанру, что и Феофан Прокопович. В 1732 г. он пишет «Панегирик» по поводу торжественного въезда императрицы Анны Иоанновны в Петербург. И «Панегирик» Тредиаковского (так же, как у Феофана) содержит прозаический и стихотворный тексты, написанные на этот важный случай. За прозаической «Речью поздравительной» следовали «Стихи всемилостивейшей государыне императрице самодержице Анне Иоанновне по слове похвальном». Все вместе и составило «книгу» «Панегирик», или «Слово похвальное всемилостивейшей государыне императрице самодержице Анне Иоанновне». Все это было прочитано перед императрицей 3 февраля 1732 г., в том же году «книга» вышла отдельным изданием. Как видим, В. К. Тредиаковский следует за

Феофаном Прокоповичем, объединяя под одной обложкой два разных по форме и жанру произведения на одну тему и давая «книге» такое же, как у Прокоповича, название — «Панегирик». Как у Феофана, так и у Тредиаковского оба произведения объединены единым пафосом: первый автор прославляет Полтавскую победу и ее творца — Петра I, второй автор — восхваляет Анну как достойную наследницу Петра I, продолжательницу его реформ. Даже синтаксические конструкции фраз Тредиаковского заставляют вспомнить стиль Феофана Прокоповича: «Что Петр начал, то Анна совершает, украшает и примножает»[31].

Если Феофан Прокопович жанрово обозначил свое произведение — «Епиникион» (то есть «песнь победная»), то Тредиаковский дает своему стихотворному тексту наименование, жанрово весьма неопределенное — «Стихи... по слове похвальном» (т. е. *после* «Слова»). Он нарочито не прибегает к какому-то конкретному жанру панегирического содержания, хотя, по содержанию-то, его «Стихи...» ближе всего к оде: риторические восклицания, пафосность, обращения к музе, похвалы и прославление; но это не ода в полном смысле слова. Кстати, Г. Р. Державин свою поздравительную «оду», свободную от жанровых канонов, также назовет стихами — «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779). Но если у Державина его «Стихи...» — это нарочитое разрушение одических канонов классицизма, поиск свободной стихотворной формы, то у Тредиаковского мы видим начальный этап становления оды. Автор трактата «Рассуждение о оде вообще» (1734), В. К. Тредиаковский, опираясь на «Поэтическое искусство» Н. Буало[32] и собственное поэтическое творчество, выстраивает теорию оды как высокого классицистического жанра. В качестве примера такого жанра он пишет «Оду торжественную о сдаче города Гданска» (1734)[33]. Ода состоит из строф-десятистиший (этот тип одической строфы как канонический для классицистической оды утвердится в одической поэзии М. В. Ломоносова), с весьма прихотливой рифмовкой (ababccdeed) и сплошной женской рифмой в силлабических стихах 9-сложниках (указанные параметры в ломоносовской оде заменятся другими).

В «Стихах... Анне Иоанновне по слове похвальном» строфы содержат по семь силлабических нерифмованных стихов с женскими клаузулами: шесть стихов являются 9-сложником, а завершающий каждую строфу седьмой стих — 13-сложником, причем он повторяется, как рефрен, один и тот же: «Воспой самодержи-

цу, воспой, муза Анну». В итоге возникает интересный ритмический рисунок.

Выстраивая в своем панегирике (и прозаическом, и стихотворном) похвалу как пожелание, своеобразную программу *будущих* действий императрицы, достойных похвалы, Тредиаковский несомненно следует за Феофаном Прокоповичем, широко пользовавшимся этим приемом в своей ораторской прозе, и прокладывает дорогу М. В. Ломоносову — создателю жанра программной классицистической оды.

Как теоретик, Феофан Прокопович во многом определил жанровое мышление русского классицизма, а как художник дал образцы новых для русской литературы жанров — элегии, литературной песни, эпиграммы, послания, эпитафии и, наконец, героической поэмы.

Феофан Прокопович — и теоретик, и практик — опирался, в основном, не на греческую, а на римскую, т. е. латинскую поэтику и поэзию. Применительно к учению об эпической поэзии, т. е. об эпосе или героической поэме, это были Вергилий, Гораций, Лукан. Из поздних авторов с почтением Прокопович относился к Торквато Тассо, а из теоретиков ценил Скалигера, Понтана. Из национальных литератур наиболее близкой для него была польская. Он не просто ее прекрасно знал, но и писал стихи по-польски. Однако, одного из известных польских поэтов, Якова Собеского, панегириста короля Сигизмунда III, написавшего поэму «О Хотинской битве» (1646), он не любил и называл «современным болтуном»[34], поэтому «жанровым живым каноном» героической поэмы для Феофана Прокоповича был не столько Гомер (хотя и он упоминается в анализируемом разделе), сколько древнеримские и новейшие авторы. Но и тут в связи с ними нужны определенные оговорки: Феофан Прокопович прекрасно знал и закон, и канон, но слепо им не следовал — чувство меры воистину было ему свойственно, к этому он неустанно призывает в «Поэтике» и доказывает своей художественной практикой. «Быть кратким, ясным и скромным» — его неукоснительное требование[35]. Излишества любого рода претят ему: он высмеивает Якова Собеского за нелепый стих, буйство стиля — «будто не войну описывает, а ночную драку»[36], «этот автор желал, чтобы его читали, но не желал быть понятным»[37].

Билингвизм, а точнее, полилингвизм — характерная черта не только всей литературной культуры Петровской эпохи, но, в первую очередь, выдающихся ее представителей — Феофана Прокоповича, который всячески поддерживал и культивировал

эту традицию, а вслед за ним и вместе с ним — Антиоха Кантемира и Тредиаковского. Не стала исключением в этой культуре и эпиграмма. Тредиаковский полностью укладывался в эту традицию, с той лишь разницей, что первоначальный авторский вариант писался по-французски. Так, «Эпиграмма господину К.» (1730), написанная по-французски, посвящена князю А. Б. Куракину, известному своими блестящими лингвистическими знаниями. Он действительно знал итальянский, германский, французский, польский языки, что позднее зафиксировала «Древняя российская вивлиофика»[38]. Знание языков стало своеобразным культурологическим знаком эпохи, что явилось, в данном случае, темой эпиграммы. Политической актуализации эпиграмма достигает строчкой: «Только на Польшу взгляни — новые распри растут!» (Намек на неустроенность во внутренних делах тогдашней Польши). И хотя спор о господине К. и его блестящих лингвистических способностях ведут меж собою *языки,* политическая подоплека эпиграммы очевидна. Кстати, историко-функциональный аспект изучения жанра позволит нам предположить мысль о том, что со временем эта эпиграмма воспринималась живее: «Но позволено нам прекратить давнишние споры» — участие России в разделе Польши было самым непосредственным, поэтому эпиграмма приобретала в 50—60-е гг. XVIII в. новое звучание[39]. Тредиаковский также, как Феофан Прокопович и Кантемир, часть эпиграмм посвятил своим взаимоотношениям с критиками и собратьями по перу: эпиграмма становится орудием в литературной борьбе, создавая идеологический фон в развитии конфликта Тредиаковского с Ломоносовым и Сумароковым[40]. Эпиграммы Тредиаковского еще в большей степени, нежели Феофана и Антиоха, характеризует личное и личностное начало, которое «проявляется еще в виде подчеркнуто авторского отношения к изображаемому,— отношения, которое ни на миг не оставляет читателя наедине с литературной действительностью, а сопровождает его неотступно, в каждой строке, в каждом слове», что, по мысли И. З. Сермана, так характерно для русского классицизма[41].

В «Эпиграмме к охуждателю Зоилу»[42] Тредиаковский иронизирует по поводу своих недоброжелателей, отсылая читателя с помощью реминисценции к античной традиции метафорического использования имени Зоила[43].

«Эпиграмма, произнесенная пред ее императорским величеством, когда впервые сподобился я быть допущен до священнейшия ее императорского величества руки» может быть отнесена к

высокой эпиграмме, но тематически она входит в круг малых жанров о творчестве: автор отказывается от власти, злата, чести, на которые так претендуют его собратья по перу (*«те»* и *«други»*) «Но мне сей токмо верх есть славы данный что величества вашего подданный»[44]. Ряд эпиграмм Тредиаковский называет «На человека», обличая различные пороки: гордость, самохвальство, злобу, ничтожество. В этом он идет вслед за образцовыми для него эпиграмматистами:

«На греческом: Филетас.
На латинском: Марциал, Овен.
На французском: многие, а особливо Русо и Бурсо»[45].

Анализируя поэтику сатирической эпиграммы XVIII века в свете становления жанра поэзии классицизма и его эволюции, А. А. Асоян считает, что «первым нарушил сатирический принцип Кантемира, желающего высмеивать злонравия, а не лица, В. К. Тредиаковский»[46]. Исследователь неправ, т. к. уже в эпиграмматическом творчестве Феофана Прокоповича есть произведения, высмеивающие и порок, и лица. Продолжил эту традицию, кстати, и А. Д. Кантемир.

В отличие от античных эпиграмм, которые писались элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром), Феофан Прокопович в соответствии с поэтической традицией своего времени использует в эпиграммах силлабический стих, чаще всего 13-сложник, с традиционной женской рифмой. После седьмого слога (конец целого слова) следует цезура, являющаяся в силлабическом стихе дополнительным ритмообразующим компонентом (кроме того, она облегчает произнесение длинного 13-сложного стиха). Феофан Прокопович старается ритмически более строго, чем позволяет силлабическое стихосложение, организовать структуру стиха. Так, в эпиграмме «Петру Второму» в каждом стихе строго шесть ударных и семь безударных слогов, а в эпиграмме «На день 25 февраля» в первом стихе идет совершенно чистый ямб, в других стихах уже нет одинаковых стоп (силлабика и не выделяет стопы, в ней важно количество слогов). Тяготение к ритмизации по типу будущей силлабо-тоники можно видеть и в эпиграмме «К лихорадке в лихорадке»: в первом и последнем стихе одиннадцатисложник представляет собой *как бы* четырехстопный дактиль, а второй и пятый стихи написаны *как бы* пятистопным ямбом. Кроме того, в этой эпиграмме появляется перекрестная рифма (во всех остальных эпиграммах рифма

парная). Несомненно, Феофан Прокопович обладал поэтическим чутьем, чувством ритма и, оставаясь в традициях силлабики, своей поэтической практикой предопределил движение русской метрики от силлабики к силлабо-тонике: реформа Тредиаковского — Ломоносова возникнет не стихийно, а будет подготовлена естественным развитием русской поэзии.

В последней четверти XVII века намеки на жанр эпиграммы появились у Симеона Полоцкого; Феофан Прокопович не только узаконил этот жанр в своей «Поэтике», но и собственным творчеством дал прекрасные эпиграмматические образцы и основал школу русской эпиграммы. Его литературное окружение, а точнее, его последователи — А. Кантемир, Ф. Кролик, В. Тредиаковский, К. Кондратович — продолжили жанр, однако не превзошли учителя, но уже в полной мере классицисты Ломоносов и особенно Сумароков сделали эпиграмму одним из ведущих жанров в историко-литературном процессе середины XVIII века.

В жанре элегии также очевидны переклички Феофана Прокоповича и В. К. Тредиаковского. В. К. Тредиаковский с опорой на Н. Буало определял элегию как «стих плачевный и печальный»[47]. «Неким печальным поэтическим произведением»[48] называл элегию и Феофан Прокопович в своей «Поэтике». Тредиаковский в 1735 г. дал образцы элегий со своими комментариями и о содержании элегий, и о форме «применительно к российскому языку». Здесь Тредиаковский также следует за Феофаном Прокоповичем, который в «Поэтике» дал свой пример элегии, привел примеры из латинской античной поэзии, определил содержание («лучше всего, чтобы элегия изображала сильные и пылкие страсти») и стиль, язык, стихотворную форму (сочетание гекзаметра с пентаметром в античной элегии), а также указал, что «для сочинения элегий на родном языке наиболее подходящим представляется стих... одиннадцатисложный»[49]. Тредиаковский успешно развил его идеи в собственной поэтической теории и практике. Называя, с опорой на Г. А. Гуковского, Тредиаковского типичной фигурой своей эпохи, К. Н. Григорьян призывает судить «об этих холодных стихах, сочинениях, «вымышлениях» рассудочным путем, естественно, принимая во внимание их назначение»[50].

Повышенная эмоциональность, чувствительность, анализ самого чувства, размышление автора над чувством — не противоречат эстетике классицизма (тем более предклассицизма!). При всем культе разума, рационалистичности эстетики и этики классицизма это литературное направление и метод не бесчувственен: внутренний мир, душевные переживания автора, героя изобра-

жаются вне развития, они — константа, фиксированы, но изображение-фиксация может быть при этом накалом страстей — радостных, печальных, грустных...

Весьма спорным является утверждение Л. Г. Фризмана о том, что «классицизм сковывал возможности развития элегии», что «элегия изнутри размывала классицизм»[51]. В предклассицизме жанр элегии зародился, в классицизме развивался, доказательством чему является элегическое наследие В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова; другое дело — элегия первой половины XVIII века и жанрово, и поэтически иная, другая, в сравнении с элегией сентиментализма, романтизма, реализма.

Тому яркое доказательство — «Запорожец кающийся»: проэлегия еще генетически весьма крепко связана со светской песней своего времени и покаянными стихами старой литературной эпохи.

Хотя в «Запорожце кающемся» Феофана Прокоповича отсутствует любовный мотив, однако весьма силен мотив печали, страдания, что свойственно и элегиям Тредиаковского: «Не возможно сердцу, ах! не иметь печали», или «...больше не могу терпеть, ах! весь пропадаю...»[52]. Герой Тредиаковского тоже, как и у Феофана Прокоповича, не знает, что ему делать, как быть, однако «запорожец», в отличие от героя Тредиаковского, страдает не от любовного чувства, а от тоски по отчизне, точнее, и тот, и другой любят страстно и пламенно (поэтому нельзя говорить о холодности их чувств), но объекты их страсти разные: у одного отчизна, у другого — «друг милый, возлюбленная». «Лучше вовсе умереть, нежели страдати»[53],— стенает элегический герой Тредиаковского; «запорожец» надеется на Бога и царя: «Государь гнев свой оставит, И Бог мене не оставит»[54].

Нельзя упрекать русскую литературу первой половины XVIII века и поэтов этой эпохи в том, что «элегических поэтов в строгом смысле этого слова, по дарованию и природе миросозерцания, тогда еще в России не было, что те элегии — проба пера и т. п.[55] Это и не толерантно, и не продуктивно во всех отношениях: необходимо проследить эволюцию жанра в конкретной историко-литературной обстановке, жанр и литературная культура — вот объект и предмет анализа для историка литературы. В этом смысле Феофан Прокопович, его творчество, в том числе и стихотворное, дает уникальную возможность для постижения нюансов «постройки», «возведения» культурного дома (Дома Культуры) первой трети XVIII века: от «хоромины» к «дому», а далее — к «храму».

Элегический Сумароков — уже другая литературная эпоха, «другая», но не «чуждая» и не «чужая», а продолжающая традиции, во многом заложенные Феофаном, Тредиаковским, Кантемиром.

Определяя Петровскую эпоху как качественно новый этап становления русской лирики конца XVII — начала XVIII века, Н. П. Большухина пишет, что «наследие XVII века — рациональное силлабическое стихотворство — теснится могуществом чисто лирическим — властью песни»[56]. Действительно, Петровская эпоха вобрала в себя лирические потоки предшествующей поры. Именно песня сумела выразить на эмоциональном уровне сущность петровских преобразований, не отказавшись от завоеваний фольклорной песни, лирического начала силлабики, духовного стиха, а лирический герой песен этой поры — выразитель и высоких гражданских идеалов, и патриотических начал, и авантюрно-легкомысленного поведения молодого поколения Петровской эпохи. Освоить действительность в лирической форме, пережить и почувствовать события, в которых человек эпохи участвует или является их очевидцем,— это становится потребностью известных и большей частью неизвестных поэтов и поэтесс.

Ранняя любовная песня несла на себе печать «стихов на случай». «Сама любовь ощущается как составляющая этого мира, отмеченная все той же печатью “переменчивости”», «в тональности ранних любовных вирш преобладают внезапность восторга, охватившего любовника в связи с непосредственным лицезрением предмета своей любви, и настояние ответить на любовь (“склониться”) сейчас же, немедленно (“днесь”)»[57]. От «стихов на случай» поэты и поэтессы Петровской эпохи, по большей части нам неизвестные, подошли к более глубокому пониманию и раскрытию темы любви: открытие внутреннего мира общающихся, постижение «любовных тайн»[58] (или, лучше,— таинств любви).

Жанру песни и Феофан Прокопович, и Тредиаковский уделили место в своем творчестве.

«Песня светская» Феофана Прокоповича — тщетное предостережение от любви, причем сам автор и его лирический герой прекрасно это понимают: увещеванья их напрасны, а призывы «убегай любви» и «крепись», которые проходят лейтмотивом через все стихотворение, несбыточны. Любовь — тяжкое испытание, страдание, поэтому

Кто в светской жизни хощет щастлив бити
И своих утех не потерять,

Тот не ищи в ней никого любити,
Если не хочеш воздихать[59]

«Безкровной» раной называет автор «частий взгляд» и сравнивает его со сладким ядом; он утверждает, что «сии издевки суть очей веревки», и призывает: «Рви их, сколко можеш, силою всею!». Мотив любви развивается в песне от противного: герою слишком хорошо известны все перипетии любовного чувства, связанные с этим треволнения и переживания:

Ежели ж прелстился лишний раз взглянути,
То свою волност потерял.
Можно свободу жалко вспомянути,
Как себя не ободрал.
Красоту неволею станеш ставить в очи
И в постели будут без покоя ночи.
То уш будет мнится, как тиебие любится,
А сия утеха тяжела[60].

Предостерегая от этого сложного чувства, Феофан Прокопович живописует его как страсть, всепоглощающую влюбленного, и делает это в духе литературной традиции книжной песни 20-х — начала 30-х годов XVIII века, а вернее,— прокладывает и устанавливает эти традиции[61].

Зарождение чувства, его нарастание, «утеха тяжела», «утехи в слезах», «самая роскош с горестми есть сложна», но «в мыслях нежна», «охи и вздохи», которые отягчают разум и здоровье — все это описано со знанием книжной лирической песни петровского времени. А. В. Позднеев публикует песни, найденные в архиве В. Монса[62], в которых интимность и тонкость передачи любовного чувства схожи с тем, что наблюдается в «Песне светской». Можно оспорить суждение А. В. Позднеева о том, что у поэтессы, которой приписывает он ряд песен того времени, не было предшественников: Феофан Прокопович или до нее, или в одно время с нею писал песни, в том числе о любви, достигая не меньших творческих успехов в этом «нежном» жанре.

«Свет горкий», «печально терпеть», «мои роскоши пременились», «тяжкая туга ...сокрушает», «злая печаль жизни мя лишает» и т. д., и т. п.— можно продолжать стандартный набор перекочевавших из фольклорной в книжную песню мотивов, образов, их лиризм, искренность, стилевые особенности, отмеченные многими исследователями[63]. Перетекание формул-штампов из

фольклора в книжную поэзию (и наоборот), от одного автора к другому становится фактом обыденным в литературной жизни петровского времени. Феофан Прокопович разнообразил (и сделал это, несомненно, талантливо!) жанр: «Песня светская» — это песня-предостережение, песня-заклинание:

Будь бережлив ти: на[д] свою свободу
Воли дражайшой лучше нет.

Лирическое «Я» в пятой строфе песни непосредственно обращается к читателю: «Я удивляюсь, кто злу непогоду / Сладких зеферов люти тщить», его доля — «тихая жизнь», «несмущенни часи и драга воля», а «жить на свете, плакать всеминутно / Я с природи не хощу». Однако литературная игра этого «Я» несомненна, герой прекрасно понимает несбыточность своих увещеваний, а знание «утехи драгой», которое он демонстрирует в предыдущих строфах, окрашивает песню очарованием тонкой иронии, насмешки над самим собою, недаром в заголовок вынесен эпитет — «светская».

В. К. Тредиаковский стал одним из первых лириков конца Петровской эпохи, осознавшим себя поэтом-лириком. Именно ему принадлежит первый лирический национальный сборник «Стихи на разные случаи», изданный в 1730 г., где была представлена гражданская, пейзажная, любовная, философская лирика.

В Петровскую эпоху происходит становление теории русской поэзии в литературно-критических статьях стихотворцев начала XVIII века[64]. Феофан Прокопович рассматривает историю понятий «поэзия» и «лирика». По Феофану, «лирическая поэзия», «ода», «песня» — понятия синонимичные, поскольку все они обозначают, по его мнению, один и тот же род литературы, получивший свое «название от лиры — музыкального инструмента, под аккомпанемент которого обычно пели стихи»; в своей «Поэтике» Прокопович поясняет: «Лирическая поэзия <...> есть искусство сочинять короткие песни, которые сперва пелись в честь богов, а впоследствии были применены к какому угодно содержанию. <...> Песни эти называются по-гречески одами»[65].

Далее В. К. Тредиаковский теоретически определит поэзию и ее жанры в своих известных трактатах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755). Весьма ценны и плодотворны для российской поэтической теории и практики мысли

В. К. Тредиаковского о роли народной песни в становлении песни литературной и русской поэзии вообще. Говоря о новой поэзии, Тредиаковский замечает: «...ясно всякому есть, что сия во всем подробна оному первобытному нашему, кроме рифмы. Следовательно, сия система справедливо называться долженствует *возобновленною,* а не *новою*»[66]. Характерно, что и здесь Тредиаковский идет за Феофаном Прокоповичем, который в своем лирическом творчестве явно опирался на традиции фольклорной поэзии.

Поэтическое творчество и литературно-теоретические изыскания Феофана Прокоповича и В. К. Тредиаковского подготовят почву для блестящего развития в русской литературе XVIII столетия (прежде всего, в творчестве А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова) и сатиры, и лирической песни, и трагедии, и оды, и литературной теории. Первая треть XVIII века при всей кажущейся хаотичности, неупорядоченности и разбросанности, эклектике при более пристальном рассмотрении оказывается чрезвычайно важным периодом в истории русской культуры и, в частности, эстетики. Она с полным основанием может быть названа эпохой предклассицизма.

Примечания

[1] *Панченко А. М.* О смене писательского типа в Петровскую эпоху // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 127.

[2] См.: *Ромодановская Е. К.* Об изменении жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999. С. 19. Ср.: *Ромодановская Е. К.* Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994.

[3] *Кочеткова Н. Д.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 50—80.

[4] *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968. С. 12; *Западов В. А.* Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья I. Русский классицизм // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 2. Л., 1976. С. 98—116.

[5] *Федоров В. И.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. С. 7—20; *Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. М., 1981. С. 10—15; *Буранок О. М.* Драматургия Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети

XVIII века. Самара, 1992. С. 3—4; *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 52—53.

[6] См.: *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2003.

[7] История русского драматического театра: В 7 т. Т. 1. М., 1977. С. 101.

[8] *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия второй половины XVIII века: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. Куйбышев, 1982. С. 8.

[9] *Фоттелер С. Л.* Ранняя русская драматургия и ее традиции в драматургии XVIII века. Самара, 2000. С. 38. (Данная работа является частью кандидатской диссертации моего аспиранта и создана под моим непосредственным руководством. — *О. Б.*)

[10] См. подробнее: *Буранок О. М.* Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» // *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. С. 40—64.

[11] *Прокопович Ф.* Владимир // *Прокопович Ф.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 191.

[12] *Фоттелер С. Л.* Ранняя русская драматургия и ее традиции в драматургии XVIII века. С. 39—40.

[13] *Тредиаковский В. К.* Деидамия // *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. Т. I. СПб., 1849. С. 695.

[14] Там же. С. 678.

[15] См.: *Буранок О. М.* Комическое в творчестве Феофана Прокоповича в контексте культуры Петровской эпохи // Культура и текст: Литературоведение. Ч. II. СПб.; Барнаул, 1977. С. 166—177.

[16] *Прокопович Ф.* Поэтика / Перев. с лат. // *Прокопович Ф.* Сочинения. С. 432.

[17] См. подробнее: *Буранок О. М.* Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир». С. 46—53.

[18] См. об этом: *Фоттелер С. Л.* Ранняя русская драматургия и ее традиции в драматургии XVIII века. С. 39.

[19] См.: Там же. С. 41.

[20] См.: *Буранок О. М.* Исследование исторических источников в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии. Куйбышев, 1981. С. 3—11.

[21] См.: Русская старопечатная литература: XVI — первая четверть XVIII в.: Панегирическая литература петровского времени. М., 1979.

[22] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 122.

[23] См.: *Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002. С. 55—59.

[24] *Пиндар. Вакхилид.* Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 233—234.

[25] Там же. С. 166.

[26] *Прокопович Ф.* Епиникион // *Прокопович Ф.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 209.

[27] Там же. С. 209.

[28] Там же. С. 214.

[29] См.: *Курилов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981. С. 76.

[30] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 217.

[31] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 484.

[32] Перевод его будет осуществлен Тредиаковским, но позже, в 1752 г. Тогда же он переработает оду о Гданьске силлабо-тоническими стихами и даст ей новое название: «Ода I. Торжественная о сдаче города Гданска. 1734». См.: История всемирной литературы: В 9 т. Т. 5. М., 1988. С. 367; *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 485.

[33] Весьма примечательно, что ода эта, являющаяся подражанием оде Н. Буало, написана не только одновременно с трактатом «Рассуждение о оде вообще», но и с прозаическим посвящением Бирону как первому лицу при императрице Анне, воспеваемой в оде как победительница Гданьска. Стало быть, вслед за Феофаном Прокоповичем и В. К. Тредиаковский стремится панегирические произведения давать в двух вариантах — стихотворном и прозаическом.

[34] *Стратановский Г. А.* Примечания (к «Поэтике») // *Прокопович Ф.* Сочинения. С. 496.

[35] *Прокопович Ф.* Поэтика. С. 387.

[36] Там же. С. 389.

[37] Там же. С. 390.

[38] См. *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 477.

[39] Там же. С. 82.

[40] См.: *Гринберг Н. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001.

[41] *Серман И. З.* Русский классицизм. М., 1973. С. 4.

[42] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 100.

[43] Зоил — греческий оратор и софист кинического направления (IV в. до н.э.) — за гиперкритические суждения о Гомере прозван «бичом Гомера» (Словарь античности. М., 1993. С. 215).

[44] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 126.

[45] Там же. С. 419.

[46] *Асоян А. А.* К вопросу о поэтике сатирической эпиграммы XVIII века: Становление жанра в поэзии классицизма и его эволюция // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Л., 1983. С. 128.

[47] См.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 395—401.

[48] *Прокопович Ф.* Сочинения. С. 439.

[49] См.: Там же. С. 439—440.

[50] *Григорьян К. Н.* Пушкинская элегия. Л., 1990. С. 17.

[51] *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 23.

[52] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 397, 401.

[53] Там же. С. 401.

[54] *Прокопович Ф.* Сочинения. С. 214.

[55] *Григорьян К. Н.* Пушкинская элегия. С. 18.

[56] *Большухина Н. П.* Художественное своеобразие русской лирики 30—50-х годов XVIII века: Проблематика, жанры, поэтика: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 5.

[57] *Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. Архангельск, 1997. С. 14, 15.

[58] Там же. С. 19.

[59] *Прокопович Феофан.* Песня светская // Русская литература. 1976. № 2. С. 92.

[60] Там же.

[61] См.: *Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. С. 44—45.

[62] См.: *Позднеев А. В.* Неизвестная поэтесса петровского времени // Русская литература на рубеже двух эпох: XVII — начало XVIII в. М., 1971. С. 291. Кстати, мы разделяем осторожность Н. И. Николаева в отношении атрибуции А. В. Позднеевым большей части песен Петровской эпохи некой талантливой поэтессе; нам близок вывод исследователя о том, что «отличительные черты ряда книжных лирических песен петровской эпохи, отмеченные А. В. Позднеевым, должны быть поняты, осмыслены не в индивидуальности, а как явление эпохального характера». См.: *Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. С. 41.

[63] См.: *Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России: Эпоха Петра и начало XVIII столетия. СПб., 1905. С. 36; *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII—XVIII веков: Из истории песенной силлабической поэзии // Уч. зап. МГЗПИ. Т. 1. М., 1958. С. 5—112; *Позднеев А. В.* Неизвестная поэтесса. С. 277—307; *Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. С. 39—49.

[64] См.: *Александрова И. Б.* Поэтическая теория и поэтическая практика стихотворцев XVIII века — В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 6—7.

[65] *Прокопович Ф.* Сочинения. С. 441.

[66] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 449.

С. А. Салова

А. Д. КАНТЕМИР — ОППОНЕНТ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

В начале ноября 1731 года в связи с возобновлением дипломатических отношений с Англией было принято решение отправить туда в качестве резидента князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Хотя напряженная и хлопотная дипломатическая работа не оставляла много времени для занятия литературой, масштабы его переводческой и художественной деятельности в заграничный период ошеломляют своим размахом. В 1736 году в Лондоне Кантемир приступил к переводу стихотворного сборника, пользовавшегося в Европе, начиная со второй половины XVI века (точнее — со времени его первой публикации в 1554 году «Генрихом Стефаном»), грандиозным успехом. Этим сборником была антология греческой анакреонтеи, которая составила отдельную блестящую эпоху в общемировом искусстве художественного перевода и в развитии так называемой «легкой поэзии»[1].

Что заставило Кантемира — дипломата, обремененного многообразными служебными обязанностями, литератора, давно «переболевшего» юношеским увлечением слагать страстные любовные песенки и уже снискавшего славу даровитого сатирика,— обратиться к переводу любовных песен легендарного Анакреонта Тиейца? Для нас очевидно, что интерес к анакреонтее переводчика, который свободно владел новогреческим и понимал «еллинский», не носил прикладного характера и не сводился, как иногда полагают[2], исключительно к намерению энергичного просветителя ознакомить неподготовленную русскую читательскую аудиторию с творческим наследием популярнейшего в Европе античного автора. Несмотря на несомненную важность культурно-познавательных аспектов предпринятого Кантемиром перевода (сопровожденного к тому же обширнейшими комментариями), не они были первопричиной интереса поэта-дипломата к сочинениям певца с «веселым нравом» (I, 342). Роль мощного творческого импульса в данном случае сыграло знакомство Кантемира с вышедшим в 1735 году стиховедческим трактатом В. К. Тредиаковского «Новый и краткий спо-

соб к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий».

* * *

Свое решительное намерение реформировать традиционную систему стихосложения с предельной четкостью и лаконизмом Тредиаковский обосновал уже в предуведомлении: «...не прямыми называю стихами старые наши стихи»[3]. В России 30-х годов XVIII века действительно сложилась крайне неблагоприятная литературно-поэтическая ситуация, придавшая особую актуальность решению вопроса о критериях различения стиха и прозы. У автора «Нового и краткого способа» имелись весьма веские основания настойчиво твердить: «...наши стихи все прозаичны и на стихи не походят», поскольку «ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют...»[4]. Наиболее радикальный способ устранения вопиющих недостатков силлабической системы стихосложения Тредиаковский усмотрел в ее тонизации. По его убеждению, благодаря тоническому принципу российские стихи смогут «от прозаичности... избавляться», поскольку не только «число слогов свойственное языку нашему иметь будут», но и «меру стоп с падением, приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют»[5].

Формально выстроенный по схеме научного трактата, «Способ» Тредиаковского отдаленно напоминал своеобразное дружеское послание, адресованное литераторам-единомышленникам. Впечатляет та спокойная уверенность, с которой теоретик почтительно ссылался при этом на авторитет виднейшего силлабиста своего времени — «князя Антиоха Димитриевича Кантемира, без сомнения главнейшего и искуснейшего пииты российского»[6]. Чем, как не расчетом на его безусловную поддержку, можно объяснить простодушное использование Тредиаковским в качестве нормативной модели нового стиха измененный им «стих первый из первой сатиры» Кантемира «На хулящих учение. К уму своему»: «Ум толь слабый, плод трудов краткия науки»,— вместо: «Уме слабый, плод трудов недолгой науки»? Произвольная метрическая интерпретация этого стиха, вопреки авторской воле истолкованного в качестве образцового стопника, конечно, не могла не привлечь внимания Кантемира. Однако амбициозный реформатор ошибся, надеясь встретить поддержку или хотя бы сочувствие своим метрическим новациям со стороны маститого силлабиста. Кантемир не принял нововведений, предложенных

претендующим на роль «русского Опица» Тредиаковским. Однако свои возражения, свое «особое мнение» (выражение М. Л. Гаспарова) по данному поводу поэт-дипломат облек не только в привычную форму научных рассуждений и теоретических выкладок, но попытался собственной стихотворческой практикой обосновать жизнеспособность и перспективность силлабической версификации для русской поэзии. Разделяя неудовлетворенность Тредиаковского «прозаичностью» силлабического стиха, Кантемир противопоставил его решительной попытке реформирования системы стихосложения задачу создания нового «стихотворного наречия». Решение этой кардинальной проблемы с неизбежностью потребовало выбора определенных культурных ориентиров.

В рассуждениях практически всех исследователей, сочувственно либо скептично оценивающих вклад Кантемира в реформу русского стиха, присутствует некий момент аберрации. Они выстраивают свои заключения исключительно на материале «Письма Харитона Макентина своему приятелю о сложении стихов русских», толкуемого чаще всего как «печальный теоретико-стиховедческий анахронизм»[7]. При этом не обращается внимание на то, что предсмертный труд апологета силлабики был опубликован в 1744 году под одной обложкой с его же переводами с латинского десяти писем Квинта Горация Флакка: «Квинта Горация Флакка десять писем первой книги переведены с латинских стихов на русские и примечаниями изъяснены от знатнаго некотораго охотника до стихотворства с приобщенным при том письмом о сложении русских стихов». Учитывая педантичную требовательность Кантемира, как правило, сопровождавшего подготовленные к публикации сочинения специальным «известием наборщику», не приходится сомневаться в программной преднамеренности подобного объединения. Переводы Горация имели несомненную научную ценность в качестве своеобразного иллюстративного материала, обосновывающего справедливость соответствующих теоретических выкладок Харитона Макентина. Другое «наглядное пособие» к стиховедческому трактату Кантемира («Анакреонта Тиейца песни с греческаго переведены и потребными историческими примечаниями изъяснены трудами князя Антиоха Кантемира в Лондоне 1736 году»), посланное князю М. А. Воронцову в марте 1743 года для передачи его в Академию Наук, было утеряно и опубликовано в полном виде лишь в 1867 году П. А. Ефремовым. Убеждены, что объективная научная оценка роли Кантемира в процессе реформы русского стихо-

сложения XVIII века требует *комплексного* рассмотрения обозначенных выше произведений в единстве их стиховедческой проблематики. В настоящей работе мы попытаемся до некоторой степени заполнить данную лакуну конкретными наблюдениями над первым переводом на русский язык песен Анакреонта Тийца как одной из попыток Кантемира придать традиционной системе стихосложения принципиально новое качество за счет не метрических, а стилистических и лексических средств[8].

Практическому осуществлению замысла перевести песни из антологии греческой анакреонтеи предшествовало глубокое теоретическое осмысление Кантемиром главнейших особенностей художественной структуры входящих в этот сборник стихотворений. Не вызывает сомнения, что выбор первоисточника, предназначенного для перевода, обусловливался его исключительным соответствием тем показателям, которые Кантемир считал наиболее существенными для различения стиха и прозы. Ученик Ивана Ильинского, одного из самых талантливых воспитанников Славяно-греко-латинской академии, он, безусловно, был знаком с учениями наиболее выдающихся античных риторов. Следовательно, мог с достаточной степенью отчетливости представлять ту первостепенную роль, которую играли элементы метрической организации и риторические фигуры в античных воззрениях на оппозицию «стих — проза» как украшенного и неукрашенного текста соответственно[9].

Высокая филологическая образованность Кантемира, переводчика греческой анакреонтеи, сказалась прежде всего в эстетически продуктивном решении им проблемы рифмы. В отличие от мадам Дасье, которая предпочла перевести стихотворные тексты прозой, поскольку особенности французской версификации не позволяли имитировать белый стих греческого оригинала, Кантемир избрал именно форму нерифмованного стиха, который, «итальянцам последуя» (II, 2), предпочитал называть «свободным». В контексте отечественной поэтической традиции, основанной на рифме, выбор формы белого стиха осознавался как использование приема «минус-рифмы» и програмно мотивировался культурной ориентацией переводчика на античную поэтическую традицию, которая не знала рифмы: «...стихи без рифм употребил, чтоб можно было ближе оригинала (подлинника) держаться» (I, 341—342).

Однако вряд ли справедливо считать Кантемира «смелым новатором, а не консерватором» по той причине, что, отказавшись от рифмы, он «переносит акцент с рифмы на метр» и счита-

ет главным «выдержать количество слогов в каждом стихе, качественное же их распределение» отодвигая при этом «на задний план»[10]. Отказ Кантемира от рифмы как стихообразующего фактора обусловливал необходимость поиска ее «внеметрических заместителей» (выражение Г. А. Гуковского). Весьма вероятно, что безрифменные стихи греческого оригинала привлекли внимание Кантемира главным образом благодаря той повышенной значимости, которую имели в его структурной организации многочисленные разновидности универсального приема повтора. Иначе говоря, как в теоретическом, так и в практическом плане перевод анакреонтеи представлял собой экспериментальную попытку опытного поэта модифицировать русскую силлабику и отчетливо противопоставить ее прозе не за счет повышенной регулярности, а посредством доведения до совершенства техники звуковой инструментовки стиха и поэтического синтаксиса.

Поразительная научная интуиция, редкостная для того времени изощренность поэтического слуха, помноженные на развитый эстетический вкус, безошибочно подсказали переводчику выбор первоисточника, поэтический язык (как фонетика, так и стилистика) которого построен на вариантивном использовании приема повтора тех или иных элементов стиха. Наблюдательность Кантемира нашла своеобразное подтверждение в классической работе Г. А. Гуковского «Об анакреонтической оде», где были кратко охарактеризованы лишь некоторые из наиболее существенных особенностей поэтической стилистики и синтаксиса греческой анакреонтеи; отмечена, прежде всего, высокая частотность использования анафоры (как простой, так и в сочетании с параллелизмом), словесных повторов и повторов целых стихов, встречающихся либо автономно, либо в соединении друг с другом[11].

С добросовестностью прилежного ученика Кантемир настойчиво осваивал богатейшую палитру известных античной лирике стилистических возможностей, перенося их на русскую почву. Заботясь об эвфонической выразительности создаваемого им нового «стихотворного наречия», он старательно «перенимал» приемы использования основных разновидностей анафоры. Приведем лишь наиболее удачные из примеров звукового единоначатия:

Шипки и богам приятны,
Шипками и сын Кифиры
Венчает златыя кудри...

5. «О шипке»;

Под высоким виноградом,
Полным кистьми сладких ягод...
18. «О том же»;

Злобну зависть презираю,
Злословнаго же языка
Убегаю легки стрелы.
42. «О себе»;

Одним из наиболее частотных и излюбленных у Кантемира становится прием лексико-синтаксической анафоры, или анафорического параллелизма:

Вместо всякаго ружья,
Вместо всякаго щита...
2. «О женах»;

Пекуся я бороду
Духами мазать свою;
Пекуся я шипками
Венчать мою голову.
15. «О себе»;

Люб мне старичок веселый,
Люб мне молодик-плясатель.
47. «О старике».

В качестве своеобразного эталона нового русского силлабического стиха Кантемир предложил модель, с особой интенсивностью реализующую выразительные возможности всех разновидностей звуковых повторов, и прежде всего на уровне фонетическом. Заботясь об усилении эвфонической выразительности своего экспериментального стиха, переводчик активно использовал такой прием его звуковой организации, как аллитерация. Приведем лишь наиболее удачные из его многочисленных опытов такого рода:

Громко *ст*ал у них *ст*учаться...
3. «О Любви»;

...прежде нежель сниду
К по*дз*емным умерших танцам,

*Зд*есь хочу раз*б*ить я мысли.

4. «О безпечном житии»;

Шипковыми я *вен*цами
*Вен*чан, та*нц*ы водить буду.

5. «О шипке»;

И пронзив меня *средь серд*ца...

14. «О Любви».

Безусловно уникальным по своим эвфоническим достоинствам можно считать встречающийся у Кантемира пример сочетания вертикальной звуковой анафоры с горизонтальной аллитерацией в песне 4 «О безпечном житии»:

На мягких молодых миртах,
На трилистнике зеленом...

Артистизм кантемировских аллитераций выглядит особенно выразительным на фоне практически полного отсутствия внимания к данному приему у поэтов досиллабической и силлабической эпох стихосложения[12].

Не менее интенсивно начал осваивать Кантемир и весьма существенную для акустического «опознания» стиха технику слоговых созвучий:

Ви*но* пусть он мне под*но*сит...
Бытро бе*жит жи*зни время...

4. «О безпечном житии»;

Когда вой*ну* в*ну*трь себя чую?

14. «О Любви»;

Д*ней* лишних купить *не* льзя...

23. «О богатстве»;

Тот *ча*с же пе*ча*ль бежит...

41. «О пире».

Не осталась без внимания и эстетическая выразительность внутренней рифмовки. Единичные случаи ее использования лишь подчеркивают элитарность этого раритетного приема:

Кой давно во всех сердцах
Вла*ствует* и цар*ствует.*
9. «О голубице»;

А я св*ою* п*ою* плень.
16. «О себе»;

Мне найдет, хочу игр*ати,*
И пляс*ати,* и смеяться...
24. «О себе»;

Бью в ладоши и п*ою.*
27. «О Бахусе»;

И с Апо*лла* сего сделай
Мне красиваго Вафи*лла.*
29. «О Вафилле».

О довольно высокой для того времени культуре внутренней рифмовки, освоенной европейски образованным Кантемиром, свидетельствуют два уникальных случая, пограничных с феноменом слоговых созвучий. В первом имеет место неточное созвучие начальных слогов как результат искусного обыгрывания фонетической контрастности согласных, коррелирующих по признаку «глухости — звонкости»: «И с *кру*гло-*гру*дными девки...» (5. «О шипке»). В другом — мерцательный эффект внутренней рифмовки возникает в позиционно одинаковом положении — в шестом слоге каждой строки двустишия:

Понеже когда *мы* пьем,
Спочивают ду*мы* все.
25. «О себе».

Итак, проведенное нами беглое обследование всего массива кантемировских переводов песен Анакреонта Тиейца в аспекте использования в них основных факторов, определяющих поэтическую природу и ритм безрифменного стиха, позволяет сделать несколько предварительных выводов. Своим переводом греческого оригинала Кантемир актуализировал его главнейшие стилистико-фонетические особенности в качестве универсальных конститутивных признаков поэтического текста. Поразительная своей уникальностью научная и филологическая интуиция по-

зволила ему верно «угадать» те функции, которые в отсутствие рифмы выполняли разные типы созвучий и повторов в метрической организации и инструментовке стиха, в чем-то гениально предвосхитив стройную теорию В. М. Жирмунского о происхождении рифмы.

В отличие от Тредиаковского с его ориентацией на силлаботоническую систему немецкого образца и «классицистическим пристрастием к единообразной форме и сглаженности»[13], Кантемир принципиально иначе решал вопрос о национальной идентификации русского литературного языка и стиха. Минуя западноевропейские влияния как вторичные, он дерзко возводил его просодические особенности к античной, греко-латинской модели. Акцентируя субстанциональное единство русской поэзии и классической древности, Кантемир почти на десятилетие опередил лингвостилистические теории Ломоносова, отстаивавшего равноправие русского языка с другими европейскими языками.

* * *

Полемическое противостояние переводчика анакреонтеи автору «Нового и краткого способа», обусловленное по преимуществу резким расхождением их стиховедческих позиций, получило логическое продолжение в анакреонтической миниатюре Кантемира «О спящей своей полюбовнице», созданной между 1736 и 1743 годами. Предметом творческого спора на этот раз стали некоторые аспекты жанровой позиции Тредиаковского, откровенно претендовавшего на звание первого любовного поэта в России.

Внешние причины «протеического» перевоплощения Кантемира, автора «Сатиры IV», открыто декларировавшего свою глубокую неудовлетворенность современной любовной песней, в поэта, корпящего над переводом сборника стихотворений Анакреонта Тиейца, выглядят вполне очевидными. Гедонизм анакреонтической поэзии действительно осмыслялся переводчиком как конструктивная альтернатива отечественной любовной поэзии, грешащей эмоционально-стилевой монотонностью и утрированной поэтической условностью. Однако исследователи не замечают, что адресатом критических инвектив Кантемира-сатирика была не только и не столько «вольная эротическая поэзия и любовные вирши Петровской эпохи» вообще[14], сколько вполне конкретный стихотворец — В. К. Тредиаковский. Переводчик «Езды в остров Любви», составитель сборника «Стихов на разные слу-

чаи» в своем стиховедческом трактате попытался теоретически легитимировать отвергаемую Кантемиром традицию любовных плачевных элегий[15]. Однако глубина полемического подтекста стихотворения «О спящей своей полюбовнице», созданного им в «подражание Анакреонту», не исчерпывалась обсуждением недостатков современной любовной песни. Полемика Кантемира с автором «Нового и краткого способа» вышла здесь на новый уровень обсуждения поэтологических проблем и стала предвосхищением развернувшегося гораздо позднее спора последнего с Сумароковым об использовании мифологической образности. Чтобы глубже уяснить точку зрения Кантемира на возможности использования мифологии в поэтических целях, необходимо реконструировать хотя бы в общих чертах опротестованный им спектр мнений Тредиаковского по данной проблеме.

Хотя «баснословные» образы представляли вполне обычное явление в русской любовной лирике еще в начале XVIII века, тема о границе их употребления не теряла своей актуальности на протяжении всего столетия. «Впервые вопрос о том, как должны функционировать мифологические имена в литературном произведении, ставит в России Тредиаковский»[16]. Воспринимая мифологию в качестве непременного атрибута специального поэтического языка, в собственной художественной практике Тредиаковский неоднократно демонстрировал выразительную эффектность такого способа поэтического мышления, безусловная плодотворность которого получила наглядное подтверждение прежде всего в образцах его ранней любовной лирики, опубликованной им после возвращения из-за границы. Хранящая отчетливые следы знакомства с французской «легкой поэзией» в стиле рококо, она стала результатом несколько механического усвоения традиционного набора формул петраркизма, осложненных элементами анакреонтики с ее мифологическими составляющими[17]. Реагируя на сложившуюся в послепетровской России специфическую культурно-историческую ситуацию в отношении к мифологии, в «Новом и кратком способе» Тредиаковский попытался узаконить эстетическую правомерность поэтического мышления, опосредованного заимствованиями из древнего «баснословия». Свои теоретические выкладки о плачевных любовных элегиях он сопроводил весьма выразительным замечанием, предписывающим сугубо аллегорическое, а не религиозное осмысление мифологических имен: «Слово *Купидин,* которое употреблено во второй моей элегии, не долженствует к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганско-

го Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви, и за великую свою горячесть хулимо быть никогда нигде еще не заслужило»[18].

В отличие от склонного к теоретизированию Тредиаковского, Кантемир не оставил концептуально завершенных, сколько-нибудь развернутых программных суждений об общих принципах употребления мифологической образности. Его оригинальное и самобытное видение данной проблемы получило отчетливое художественное преломление в тексте созданной им анакреонтической песни, занимающей уникальное место в творчестве этого высокоталантливого поэта и теоретика.

В своем подражании Анакреонту Кантемир чрезвычайно скупо использовал тот богатейший арсенал стилистических фигур и приемов, который оказался в его распоряжении в процессе работы над переводом анакреонтеи. Чтобы воссоздать лирическое переживание мужчины, любующегося красотой своей спящей возлюбленной, поэт обратился лишь к одному, но весьма изысканному приему, достаточно редко встречавшемуся в переведенной им греческой антологии,— анакреонтическому рефрену. Вариантивный повтор начального стиха «приятны благодати» не только способствовал ритмической организации текста, но одновременно репродуцировал ту ключевую поэтическую формулу, которая структурировала смысловое пространство всего стихотворения.

Первое появление лексемы «благодати» в поэтическом словаре переводчика анакреонтеи (песня 5. «О шипке») сопровождалось следующим беглым пояснением: *«С благодатьми.* Благодати по гречески charitais, суть богини древних от свиты Венериной» (I, 347). В дальнейшем, в примечаниях к стиху 8 песни 41, Кантемир разъяснил и родословную этих богинь, которые Бахусом были «нам в сладость порожденых»: «*Благодати.* Богини, сиречь, *Благодати,* которыя были дочери Юпитера и Евриномы (sic! — *С. С.)*, Океановой дочери; некоторые их сказывают дочерьми Бахуса и Венеры. Три их числом и называются: *Аглае, Талия* (у Кантемира это имя написано через «фиту».— *С. С.)* и *Евфросини»* (I, 373). Подражатель Анакреонту вновь подтвердил свою приверженность принципу национальной перекодировки мифологических образов, предполагающему их русификацию посредством поиска соответствующих лексических эквивалентов.

Симптоматично, что лексическая русификация языческих богинь четко коррелировалась с усвоенной Кантемиром еще при

переводе анакреонтеи техникой использования как морфологических, так и лексических древнерусских форм: *под древом, отшедши, спочивает, взбудить, тыя очи, похочется, плясати.* Нарочитость авторской установки на легкую архаизацию стиля не позволяет свести ее исключительно к трудностям стихосложения и необходимости приспосабливаться к требованиям ритма и рифмы, как это сделала в своей работе Дорис Шенк[19]. Архаические элементы выступали здесь, скорее всего, в роли благоприятного фона, призванного снять болезненную остроту с проблемы использования «баснословной» образности. Погружение в древнерусскую лексическую среду преследовало цель предельно упростить (но не уничтожить) мифологическую основу образа «прекрасных благодатей», актуализировать его сугубо поэтическую природу и эстетическую функцию, снимая тем самым принципиальную возможность нежелательного религиозного его истолкования. Статусом поэтических средств языка наделялась попутно и использованная в подражании архаическая лексика.

Национально ориентированное переосмысление мифологических образов — таков был предложенный подражателем Анакреонта вариант решения проблемы об использовании образов греческой мифологии в литературных произведениях. Найденная (и к тому же художественно апробированная) Кантемиром версия разрешения многотрудного вопроса практически устраняла необходимость специальных разъяснений, подобных тем, что вынужден был сделать Тредиаковский в своем «Новом и кратком способе», подробно оговоривший аллегорическое употребление имен Аполлона и Купидина. Более того, новация Кантемира позволяла серьезно расширить горизонт поэтического использования адаптированных соответствующим образом мифологизмов, заметно раздвинув узкие рамки предписанных им иносказательных функций.

В микромире анакреонтического стихотворения Кантемира образы благодатей играют подчиненную, служебную роль, образуя необходимый эмоционально-декоративный фон, на котором будет разворачиваться лирическое переживание героя стихотворения. Основной вектор его настроения отчетливо обозначился посредством неожиданного и неправомерного появления в третьем и четвертом стихах богатой экспрессивно окрашенной рифмы: «Двигайте ноги легонько, / Велите играть тихонько» (I, 307). Ее возникновение лишь в самой незначительной степени мотивировалось задачей передать грациозную пластичность движений танцующих под деревом девушек. Эстетический парадокс конце-

вого созвучия, «взорвавшего» инерцию нерифмованного стиха, оправдывал словесно-мелодическое оформление мотива внутреннего спокойствия, душевного равновесия, которые обретает субъект стихотворения в сладостные минуты свидания с любимой. Вожделенные отдохновение и умиротворенность олицетворяет для него возлюбленная — та, что «спочивает тут под древом». Танцы, которые «водят» под деревом «приятны благодати», воспринимаются при этом как досадная помеха, грозящая «взбудить» погруженную в сон «любимицу»:

Или далее отшедши,
Приятные благодати,
Танцы вы свои водите.

Вместе с тем, этот знак недовольства «прочитывается» как некий поэтический жест, отменяющий восприятие образа «полюбовницы» по аллегорическому трафарету, как прямолинейную идентификацию с языческой богиней любви и красоты, всегда появлявшейся в сопровождении харит, ор и нимф. В стремлении преодолеть стереотипность условно-поэтического истолкования, пытаясь придать чувствам героя большую субъективную выразительность и характерность, Кантемир обрамляет образ «спящей полюбовницы» пестрым узором его разноликих эмоций, складывающихся в виньетку тонких поэтических ассоциаций.

Контрастная противопоставленность безмятежного покоя, в котором пребывает спящая девушка, утомительному однообразию круговых движений танцовщиц, допускала возможность многозначного осмысления. В сознании поэта образы «прелестных благодатей» ассоциативно связываются с громкими, шумными эмоциями радости, юности, веселья. Субъект же стихотворения претендует на чувство более тихое, задушевное, сокровенное. Именно такое чувство пробудила в его сердце та, чей сладкий сон заботливо охраняет благодарный мужчина. Оно не нуждается во внешних проявлениях, а отражается в зеркале светящихся любовью лучистых глаз. Восхищенный и очарованный своей «полюбовницей», поэт с гордостью осознает всесильное могущество ее торжествующей красоты, перед которой блекнет счастливая внешность и юная свежесть «красных благодатей»:

Когда взглянут тыя очи,
Уж будут ничто ваши;

Уж вам, красны благодати,
Не похочется плясать.

В глазах любящего мужчины его Единственная нимало не уступает Той, что издавна считается идеалом женской красоты и совершенства и чье имя не нуждается в специальном озвучивании. Весьма существенно также, что лирическое настроение говорящего «о спящей своей полюбовнице», не омраченное даже легким налетом грусти, глубоко позитивно по своей внутренней сути. В стихотворении Кантемира любовь осмыслена как гармоническое созвучие двух сердец в их встречном движении друг к другу. Пронизанная звонким оптимизмом поэтическая мысль подражателя Анакреонту оспорила тем самым привычную для зарождающейся русской поэзии элегическую трактовку любви как антиномичного, противоречивого и парадоксального по своей природе чувства.

Творческий опыт легендарного грека, чей веселый нрав запечатлелся в его сочинениях, оказался поистине драгоценным для самостоятельного дебюта переводчика анакреонтеи в новом лирическом амплуа. Доподлинно известная Кантемиру незавидная бытовая репутация Анакреонта как пьяницы и «человека прохладнаго житья» не поколебала убежденности далекого от плоского морализаторства поэта-переводчика в несомненной культурно-эстетической ценности стихотворений, созданных жизнерадостным старцем. Уникальность попытки Кантемира выступить в амплуа поэта-анакреонтика, разумеется, не дает объективных оснований для сколько-нибудь крупных и серьезных обобщений, позволяя, однако, хотя бы гипотетически указать на наиболее общие тенденции его экспериментального поиска. Своим подражанием Анакреонту Кантемир преследовал определенные полемические цели, связанные с необходимостью кардинального расширения и обновления уже существовавшей в России системы жанров и канонов любовной поэзии, в диапазон которой включалась теперь и анакреонтическая лирика.

Увлеченность античностью с жестокой парадоксальностью преломилась в драматической судьбе Кантемира. Ярчайший энциклопедист своей эпохи, он, подобно героям античных трагедий, так и не сумел избыть тяготеющего над ним рокового проклятья. Множество его сочинений осталось тогда неопубликованными, не оказав сколько-нибудь значительного воздействия на становление русской литературы XVIII века.

Примечания

[1] Первоисточником для Кантемира, по его собственному признанию, послужило издание анакреонтических и сафических стихотворений, предпринятое энергичной поклонницей античности «госпожой Дасьер» и опубликованное в Амстердаме в 1716 году: «следовал тексту греческому издания госпожи Дасьер» (Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Часть I. Сатиры, мелкия стихотворения и переводы в стихах. СПб., 1867. С. 342). Далее произведения Кантемира цитируются по данному изданию с указанием части и страницы.

[2] *Drage C. L.* Anacreontea and 18th-Century Russian Poetry // The Slavonic and the East European Review. Vol. XLI. № 96 (1962). P. 115—116.

[3] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 365.

[4] Там же. С. 377.

[5] Там же. С. 367.

[6] Там же. С. 370.

[7] *Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М., 1988. С. 32.

[8] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 37.

[9] *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. М., 1997. С. 71—73.

[10] Там же. С. 165.

[11] *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 147—148.

[12] *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 18.

[13] *Клейн Й.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 19.

[14] *Панов С. И.* А. Д. Кантемир и «Анакреонта Тиейца Песни»: у истоков русской анакреонтики // Антиох Кантемир и русская литература. М., 1999. С. 112.

[15] «Я что пускаю в свет две мои элегии плачевные, то весьма безопасно; но что пускаю их любовные, по примеру многих древних и нынешних стихотворцев, в том у добродетельного российского читателя прощения прося, объявляю ему, что я описываю в сих двух элегиях не зазорную любовь, но законную, то есть таковую, какова хвалится между благословенно любящимися супругами» (*Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 395).

[16] *Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 504.

[17] *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 225.

[18] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 396. Твердая позиция Тредиаковского в этом вопросе получила развернутое обоснование лишь в «Письме от приятеля к приятелю» 1750 года, где регламентировалась недопустимость мифологического «баснословия» в высоких жанрах и их непререкаемая уместность в «игрушках», то есть в поэтическом инвентаре жанров низких, несерьезных.

[19] *Schenk D.* Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Emphindsamkeit. Frankfurt a. M., 1972. S. 12—13.

А. А. Смирнов

КОНЦЕПЦИЯ ПРАВДОПОДОБИЯ В ТЕОРИИ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

Классицизм ориентировал красоту поэзии на истину как общезначимую меру бытия, поэтому его важнейшим постулатом и предписанием становится требование правдоподобия, которое призвано удостоверить действенность, результативность и эффективность поэтического наставления. Этого требовал и общественный пафос классицистической теории искусства, согласно которому автор обязан учитывать мнение публики в качестве непременного условия, и признание пользы как цели искусства. Концепция правдоподобия требует от автора создать сюжет с такими мотивировками, которые создадут у зрителя или читателя иллюзию истинности и правдивости всего изображенного. Она отражала уверенность теоретиков поэзии в способности искусства воссоздавать реальность, обладая особыми методами и средствами. Правдоподобие есть необходимое условие для того, чтобы вызвать интерес читателя. Литературное высказывание неотделимо от критического суждения о нем — таков фундамент классицистической теории творчества.

В системе классицизма созданный посредством вымысла художественный мир замкнут в самом себе и строится по внутренне заданному разумом образцу лишь в общем, логическом согласии с действительным. Действительность познается разумом поэта в аспекте возможного и вероятного, потому что мир возможного более разумен и идеален, чем повседневный с его непредвиденными случайностями. Вымысел и является наиболее соответствующим этому обстоятельству средством возвышения действительного как отдельного до возможного и вероятного как общего.

Принцип правдоподобия — это следствие аристотелевского и ренессансного понимания различий между историей и поэзией: первая обращается к истине единичного факта, а вторая — к ее видимости, к достоверной схожести с ней. В России впервые это понятие появляется в школьных поэтиках, среди которых наиболее важна «De arte poetica» Ф. Прокоповича (1705). Его теория, наряду с позднелатинскими и французскими идеями и представ-

лениями об особенностях правдоподобия, повлияла на Тредиаковского.

По мысли Ф. Прокоповича, главное различие историка и поэта в том, что «историк рассказывает о действительном событии, как оно произошло; у поэта же или все повествование вымышлено, или если он даже описывает истинное, то рассказывает о нем не так, как оно происходило в действительности, но так, как оно могло или должно было произойти»[1]. Именно вымысел осуществляет функцию обобщения в поэтическом произведении и определяет творческий характер деятельности поэта. Но сфера вымысла не безгранична: ее объектом могут быть только природные явления, исключающие фантастику. Авторский вымысел ограничен и в пределах произведения — поэт должен соблюдать требования правдоподобия, достигать убедительности: поэт «измышляет правдоподобное» даже тогда, когда имеются случаи, «не происходившие в действительности», и к ним не следует прибавлять «ничего необычайного или выходящего за пределы вероятности» (406).

По мнению Ф. Прокоповича, «под поэтическим вымыслом, или подражанием, следует понимать не только сплетение фабул, но и все приемы описания, которыми человеческие действия, хотя бы и подлинные, изображаются, однако, правдоподобно» (381). Достигнуть же «правдоподобия, которое делает повествование достойным доверия», можно при условии, что «мы в основном будем избегать трех недостатков: несоответствия, невозможности и противоречия». Противоестественное, неразумное и нехарактерное исключалось из сферы искусства. Поэтический вымысел может быть двух видов: вымысел самого события и вымысел способа, которым это событие совершено. И в том, и другом случае задачи поэта отличаются от задач историка: к первому виду вымысла относится изображение таких событий, которые никогда не происходили в действительности и потому не стали фактами исторической реальности, во втором же — истинное событие с помощью «вымышления» того, как то происходило, значительно изменяется и предстает только как возможное. Вымысел первого вида подразделяется на кажущийся правдоподобным и на кажущийся невероятным, неправдоподобный. Ф. Прокопович предлагает использовать только первый вид вымысла (402).

Хотя Ф. Прокопович в целом следует поздневозрожденческой теории поэзии, важно отметить в его теории новое, предвещающее принципы классицизма,— стремление сблизить вымы-

сел и подражание и на этой основе выявить специфику поэзии как искусства. Если сопоставление поэзии и истории должно вскрыть специфику искусства в отношении к единичному, то сравнение поэта и философа — в отношении к общему: «Поэзия расходится с философией, потому что философ разбирает общее вообще и не ограничивает его какими-либо особенностями», поэт же представляет общее в виде «особых действий». Ф. Прокопович заключает: «Поэзия и отличается от философии и истории и каким-то образом касается их словно обеими руками» (401). Здесь же у него намечается, по сути дела, классицистическое понимание способа типизации человеческих характеров: одни человеческие поступки «кажутся произвольными», «другие рассматриваются как неизбежные вследствие природных свойств». Ссылаясь на Аристотеля, он призывает «в определенных отдельных лицах отмечать общие добродетели и пороки». Так, например, при изображении властителя необходимо воспроизвести лишь те стороны его характера, которые присущи ему не как частному лицу, а как властителю. Каждый персонаж должен предстать перед читателем в специфической сфере деятельности, частные же свойства и привычки того или иного лица исключаются при создании образа: «Если поэт хочет воспеть храброго полководца, то не исследует пытливо, как он вел войну, но обдумывает, каким способом должен вести войну любой храбрый полководец, и этот способ приписывает своему герою» (406). Верность «натуре» не должна противоречить социальному положению изображаемого лица: тот или иной персонаж характеризуется «со стороны общественных обязанностей». В обобщающей стороне художественного образа заключается превосходство поэзии над историей.

Требование правдоподобия в отношении к характеру получило название «декорума». Этот термин обозначает, что при изображении любого характера автор должен выбирать лишь пристойное и соответствующее социальному положению данного лица: поэту следует «тщательно рассматривать, что соответствует такому-то лицу, времени, месту и что подходит тому или иному человеку, т. е. выражение его лица, походка, внешность, убор, разные телодвижения и жесты» (394). Ф. Прокоповича возмущает любое нарушение этого правила. Он резко обрушивается на сочинение некоего Канона «О копях боснийских», где дочь короля умоляет отца подарить ей соляные копи. Причудливые характеры и ситуации в произведениях барокко вызывали у него отрицательное отношение.

Ф. Прокопович придерживался традиции Аристотеля в вопросе о взаимоотношении искусства и действительности (в плане художественного познания), но в трактовке самой действительности как философской категории он существенно с ним расходился. Если для Аристотеля достаточным основанием признания факта реальности была его логическая непротиворечивость, то для Ф. Прокоповича реальность действительности должна быть независима от воли поэта.

В качестве глобального понятия искусства рассматривал правдоподобие итальянский теоретик Л. Кастельветро, его традицию продолжил и утвердил Ж. Шаплен во Франции. Французские классицисты подчеркнуто абсолютизировали различия между тем, что произошло, и тем, что могло бы произойти. Классицисты различали то, что действительно произошло, то, что может произойти, и то, что может произойти по мысленному предположению. Первое составляет предмет истории, второе и третье — возможное и вероятное (вымысел) — образуют сферу поэзии. Поэтому последовательный классицист отрицает пользу произведений с таким сюжетом, который неизвестен публике и изображает необычные обстоятельства, хотя они могут быть подтверждены историческими документами. Читатель или зритель не заинтересуется тем, во что мало верит, и скорее согласится с выдуманным сюжетом, если он покажется ему правдоподобным. При оценке правдоподобия изображенного решающее значение имеет субъективная убежденность человека, поскольку является формой выражения возможного, но не самого по себе, а в отношении к «всеобщему мнению» об изображаемом. Поэт осуществляет с помощью вымысла переход от непосредственно данного мира явлений к логически принудительному миру разума. Реальность действительного факта, подтвержденного историей или преданием, может показаться невероятной разуму. Поскольку поэт должен активно воздействовать на читательское сознание, то не документальность изображенного, а его внутренняя логическая убедительность определяет успех поэта. Достигая той или иной степени правдоподобия, художник исключает игру случая, свойственную единичному, и вводит его в сферу всеобщего. Именно в требовании правдоподобия объединяются смысловые сферы подражания и вымысла. Степень вероятности событий и характеров произведения «удостоверяется» восприятием публики. Наибольшая степень достоверности и убедительности изображенного в произведениях искусства приводит читателей и слушателей к мысли о его тождественности предмету изображе-

ния. «Мы требуем от искусства не правды, а облагороженного сходства»,— утверждал Мармонтель[2]. Отношение между составляющими правдоподобия условны и нестабильны. Душа зрителя должна в процессе восприятия искусства обрести гармонию с гением поэта.

Принцип правдоподобия — это следствие аристотелевского и ренессансного понимания различий между историей и поэзией: первая обращается к истине единичного факта, а вторая — к ее видимости, к достоверной схожести с ней. Вот как это формулировал Готшед: «Поэтическое правдоподобие я понимаю как сходство вымыслов с тем, что может случиться в действительности»[3]. Буало строго разделял правдивое и правдоподобное:

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным[4].

В концепции классицистического правдоподобия процесс подражания предполагает воспроизведение «общего» действительности, равновеликого «общему» искусства, и «вымышление» «индивидуального» искусства, которое не совпадает с «индивидуальным» действительности. Иллюзия достоверности у классицистов размывает границы искусства и действительности — такова цена моралистического поучения. Материалом искусства нередко оказывается не истинное, а кажущееся правдивым и вероятным в воображаемых ситуациях. «Поэт вправе предпочесть правде правдоподобие,— заявляли критики французской Академии в 1638 г. по поводу трагедии Корнеля «Сид»,— и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума». Более того, «было бы несравненно лучше при разработке сюжета “Сида” погрешить против истины», а непростительным им представляется «перенесение на сцену подлинного исторического события во всей его неприглядности»[5].

Ломоносов понимает требование правдоподобия как внутренне обусловленную соотнесенность отдельных сторон произведения, «когда многие свойства, части или обстоятельства самой уподобляемой вещи и самого подобия, между собою прилично

снесенные, предлагаются»[6]. А. П. Сумароков стремится свести иллюзию искусственности до минимума:

Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшися, возмог тебя поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившесь бытие.
И не бренчи в стихах пустыми мне словами,
Скажи мне только то, что скажут страсти сами[7].

Но получалось у классицистов как раз обратное. Выдвигая на первый план достижение сильного впечатления от произведения искусства, они затушевывали вопрос об истинности изображаемых характеров и положений. «Невежественная толпа», по мысли французских классицистов, способна лишь на выражение непосредственных чувств, лишенных и эстетической и этической содержательности, и поэтому лишена возможности следить за высоким полетом подлинной поэзии. Правдоподобие есть компромисс между истиной и повседневной жизнью. В этой перспективе литература являет собой «педагогику порядка», в пределах которой правдоподобие «очищает» историю от имени морали и улучшает природу от имени эстетического чувства совершенства. Поэзия для своего совершенствования нуждается в правдоподобии, которое претендует быть полезным сразу и истине, которую оно адаптирует непросвещенному миру, неспособному понять искусство без подготовки, и публике, которой оно «открывает правду». Польза от поэзии достигается в том случае, когда читатель верит в подлинность изображаемого и переживает его как реальное событие.

В. К. Тредиаковский подходил к анализу правдоподобия через разграничение поэзии и «стихотворства»: «Но давно ль душа поэм состоит в стихах? И может ли тот пиитом назваться, кто токмо что стихи одни сочиняет, без всякого пиитического духа?»; «стих дело не великое, а пиит в человечестве есть нечто редкое»[8]. Этого принципа он придерживался на всем протяжении своей творческой деятельности. «...Прямое понятие о поэзии,— пишет он в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»,— есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать»[9]. Его стремление исключить стихотворную форму в качестве определяющего признака поэтического не следует рассматривать как отрицание возможностей стиха в поэзии. Стиху, его формам и видам он, как известно, придавал большое значе-

ние, но не связывал это с общей категорией поэтического: «Стих есть человеческое изобретение в различие обыкновенному их слову» (Т. 1, 184). Во втором издании «Способа к сложению российских стихов» он еще раз напоминал о разделении речи на «свободную, или прозу, которая особливо принадлежит до реторов и до историков», и на стихи, которые «по большей части употребляют пииты» (Т. 1, 123). Защищая естественность эпопеи как «подражательницы естества», он отмечал, что «нестиховная» речь «по первоначалию своему естественнее стиха» (Т. 2, 43).

Обращаясь к наследию Аристотеля, Тредиаковский сравнивает историка и поэта и подчеркивает те слова античного философа, в которых отмечено, что «историк деяния как были, а пиит как оные быть могли предлагает»[10]. В предисловии к «Аргениде» он более последовательно развивает эту мысль: «Существеннее свойство, по которому пиит является пиитом, состоит в том, чтоб вымыслы его были вероятны, т. е. чтобы они не таким были изображением вещей и дел, как они находятся, или каким порядком производимы были, но таким, как правде подобно быть могли». Подражания природе «значит, что пиит есть подражатель натуре, так что хотя бы Ливий сделал свою историю стихами, а Вергилий свою же Энеиду прозою, однако был бы первый совершенно столько ж и тогда историк, сколько б последний непременно пиит, ибо один бы и стихами писал прямо, а другой и прозою так, как с вероятностью по натуре сходно» (Ч. I, 87—88). Правдоподобие для него не самоцель, а условие эстетического воздействия. Важнейший этап творчества — «не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут, или долженствуют». Результатом подобного «вымышления» является «следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде» (404). Перед ним вплотную вставал вопрос о философском осмыслении природы поэзии: «Возможность пиитическая есть возможность философская, разумом доказываемая». Особую форму обобщения действительности ярко демонстрирует, по его мысли, героическая поэма, которая «пригвождая к единой точке сию самую историю даст ей быть в виде весьма привлекающем более, а сие как убавлением от нее огромного пространства, так и прибавлением к ней окольностей веселейших» (Т. 2, 4).

Регулятором поэтического вымысла является природа («естество») и «разум». «Смешное искусства долженствует быть копиею с оного смешного, которое есть в натуре,— пишет Тредиаков-

ский.— Самое, искусство комедии [состоит] в том, чтобы держаться натуры и не отходить от нее никогда»; «начертания самые грубые естества нравятся всегда больше, нежели самые нежные, которые не по естеству». Он настойчиво постулирует связь требования правдоподобия с соблюдением вероятного сходства с природой. «Держась токмо твердо натуры, получается вероятность, которая есть одна неложный предводитель, за коим должно следовать» (Т. 1, 428—429); «драматическому стихотворению надлежит быть в течение слова всеконечно сходственну с естеством» (Т. 2, 66).

Кратко резюмируя свою точку зрения: «Пиит есть зограф естества» — и, настаивая на единстве поэтического и живописного принципов отображения, Тредиаковский усматривает задачу поэта — не «токмо описывать просто вещи, но и представлять их способом только живым и тельным, что всяк мнит их в лицах видеть» (Т. 2, 51), что и достигается при помощи художественного вымысла. Не столько подражание образцам, сколько подражание природе с помощью вымысла лежит в основе теории классицизма в России.

В процессе подражания с помощью вымысла в поэзии происходит познание истины страстей. Превознося достоинства автора «Приключений Телемака», Тредиаковский обнаруживает в его сочинении «яркий пламень, кой единым подается естеством», так что «везде искусство становится природою». Но иногда его внимание привлекала «наряженная, убранная и вырумяненная» природа. В статье «О беспорочности и приятности деревенской жизни» он отмечает: «Все б желали, ежели б возможно было ни на час не расставаться с пребыванием столь любезным и приятным. По крайней мере, постарались уже утешаясь с невозможности сделать себе некоторый род прельщения пренесением, чтоб так сказать деревни и поля не простого и почитай грубого виду, не знающего красот, кроме природных, и не заемлющего ничего у искусства, но деревни, поля, да позволится сказать, расчесанного, наряженного, убранного, и почитай я выговорил вырумяненного благоличия» (Т. 1, 730). Правдоподобие призвано в силу неидентичности природы и искусства быть ключом к равновесию двух концепций литературы как украшения и как средства познания.

Что же касается «важных» жанров, то там «высота состоит в подражании простому естеству, приуготовлении приключений способом так тонким, чтоб не можно было их предвидеть, и в ведении тех с толиким искусством, что все новое казалось бы есте-

ственно» (Т. 2, 27). Автор в эпопее всегда следует «естеству по всем его различиям». «Вымышление по разуму» идет в рамках строго выдержанных жанров, разумность изображения достигается через оформление произведения по законам жанра: в "Аргениде" красота природная, т. е. такая, какая материя его требовала, инако б была она неприродная» (Ч. I, 97—98).

«Искусство» и «естество» противостоят у Тредиаковского «энтузиазму» (т. е. воображению). Он ставит под сомнение тезис итальянских теоретиков поэзии о превосходстве Вергилия над Гомером: именно Вергилий, считали они, дал образец упорядоченности, правильности, ясности и законченности изложения. По Тредиаковскому, Вергилий потерпел неудачу, создав искусственное произведение, лишенное простоты Гомера. В конце сравнения Вергилия и Гомера Тредиаковский задает вопрос, почему современные «философствующие пииты» любуются Вергилием. И вновь критерием для него является подражание природе: «Не происходит ли, мню, сие от их чувствования, что можно удобнее подражать искусством великому рассуждению латинского стихотворца, нежели преизящному огнедыханию еллинского пиита, которое единым токмо естеством преподается?» (Т. 2, 55—56).

Тредиаковский выступает против поэтических концепций барокко, считает за ложный вкус «везде и всегда украшать, распещрять и роскошствовать» и только тогда признает описания за «велелепные», когда они природные и «не токмо списаны с естества, но еще и с естества любезного». Правда, иногда у него проскальзывали формулировки, которые до известной степени сближали его с представителями барокко. Так, в «Письме к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» он замечает, что человек наслаждается в искусстве «борьбой остроумных вымыслов, искусным совокуплением и положением цветов и красок, удивительным согласием струн звуков и пения» (419).

Поэт не может превзойти природу мощью своей индивидуальности. Наибольшего успеха достиг автор «Приключений Телемака», поскольку «соединил целость и части сличиями тонкими и точными, кои одно естество наблюдает прилежно во всех своих произведениях», правдоподобие пронизывает все стороны этого произведения: «Действо будет вероятно и подобно правде в шествии, как то оно есть истинно в самом существе» (Т. 2, 8—9). В этом отношении важны замечания Тредиаковского по поводу трагедии Сумарокова «Хорев»: «Не спорим, трагическая любовь есть шутка; однако трагическому автору, как представляющему будто важное дело, не надлежало ее называть шуткою;

ибо знают, что все то есть в трагедии притворно, однако полагают важною правдою» (397).

Ригористически последовательное проведение принципа правдоподобия привело его даже к отрицательной оценке рифмы. В начале 50-х годов Тредиаковский отрицал необходимость использования рифмы, считая, что она лишает произведение правдоподобия. Использования рифмы подчиняется общим целям поэта: «Употребление рифмы вообще долженствует быть такое, чтобы всегда был предпочитаем разум: то есть чтоб всегда при составе стиха больше стараться чистом в нем смысле, нежели о богатой рифме; буде невозможно быть сим обоим совокупно, так чтоб для богатства рифмы твердого смысла нигде и никогда не пренебрегать» (Т. 1, 164—165). Особенно важен принцип правдоподобия и декорума в драматургических произведениях: «Драматургическому стихотворению надлежит быть в течение слова всеконечно сходственну с естеством», поэтому «усильствие к непрестанной рифме умаляет беспредельно жар и рвение пиимы драматической». В основе драматургии лежит разговор действующих лиц, и «природно ль есть то собеседование, кое непрестанно оканчивается женскою рифмою, как на *горе море,* а мужскою, как на *увы вдовы»*,— иронизирует Тредиаковский (Т. 2, 66).

В состав проблемы правдоподобия входил вопрос о «чудесном» в поэзии. Свою конкретизацию он получил в ходе обсуждения того, насколько поэту нового времени целесообразно и прилично использовать образы античной мифологии и христианской религии. Решающим вновь становится принцип правдоподобия: автор может «многое вносить из вещей чрезвычайных, однако так, чтобы оные чрезвычайности всячески казались вероятными от соединенного с ними правде подобия» (Ч. I, 25). «Вымышленные дива и пристрастия» должны иметь вид истины, так как кажущееся невероятным или чудовищным читатель воспринимает «с досадой и омерзением». Поскольку область поэзии — возможное и вероятное, то всегда есть опасность впасть в «чрезвычайную чудесность». Тредиаковский очень чутко отмечал все случаи неточного употребления «чудесного» у Сумарокова: слова «пускай Гомер богов умножит» он считает за «ложные по мысли» и «нечестивые по разуму» и предлагает заменить аллегорическим выражением. Нарушением «приличия» оказалось и то место в произведениях Сумарокова, где говорилось, что Нептун «свой скипетр вручает» Петру I: «Пристойно ль, чтоб поганский божок внесен был сюда от сочините-

ля христианина и вручал бы свой скипетр правовернейшему государю» (378). Он порицал Сумарокова за то, что у него тритоны поют песни Петру I.

Внутренняя противоречивость взглядов Тредиаковского на проблему «чудесного» снимается только в 60-х годах в предисловии к «Тилемахиде»: «Человеки поражаются внутрь изображением страстей и возбуждаются в подвижность чудесностями», а так как человек «с природы любитель чрезвычайного», то «ищет насытить себя мечтаниями, согласными его пожеланиям». Он настаивал на необходимости подчинить чудесное правдоподобному: эпическое действие долженствует быть «чудесно, но вероятно, так как мы не дивимся тому, что нам кажется быть невозможно». Достоинство Фенелона в том, что он, «удалившись от узлов, обыкновенных нынешним романцам или повестям вымышленным», «не погряз равно ж и в чрезвычайную чудесность». Тредиаковский иронизирует по поводу образов фольклора: «говорят кони», «ходят триножные столы», «палицы боевые во сто пуд», «возметаемые за облаки и от высоты тоя упадающие на иройскую голову». Путем объявления чудесного особым видом вымысла он пытался его связать с принципом подражания природе: «Пиит не долженствует никогда досаждать разуму, хотя и преходит он иногда за пределы естества» (Т. 2, 28). Чудесное в доктрине классицизма приобретало смысл условного правдоподобия, внешне оно существовало в рамках подражания природе, а внутренне становилось скрытым допущением фантазии. Классицисты рационализировали мифологические понятия античности, превращая их в аллегории. Образы мифологии значимы в искусстве лишь как знаки присутствия в ней человека, поэтому они и сверхличны и в то же время частично персонифицированы. Антагонистические понятия чудесного и правдоподобного не должны сталкиваться таким образом, чтобы одно ущемляло другое. Первое направлено против обычно случающегося в природе, второе — это то, что соответствует мнению публики. Из существовавших трех форм чудесного: божественного чуда, магического чуда и чуда, творимого самими людьми, поэты современной эпохи копируют только античные образцы и полностью отвергают второй и третий типы чудесного. Участие божественных сил в делах людей возможно изобразить, используя образы как христианской, так и языческой мифологии, хотя и в разных соотношениях. Чудеса необходимо использовать вслед за авторами античных эпопей и трагедий для возбуждения интереса и восхищения читателей.

В теории классицизма жанровая дифференциация опиралась на самые разнообразные критерии: тематика, стиль, единство эмоциональной тональности, соотношение исторической достоверности и поэтического вымысла. Каждый жанр обладает особым режимом создания художественных условностей, для автора, как и для зрителя знание «ключа» условности, в соответствии с которым следует «читать» действие, обязателен. Главной целью классицистов было установление типологических характеристик ведущих жанров, их иерархии. Наибольшей ценностью обладает эпос, так как обращаясь к далекому прошлому, поэт в этом роде творчества сможет воссоздать наиболее отвлеченные ситуации, что позволит придать вымыслу наиболее правдоподобную форму. В эпической поэме по сравнению с трагедией больше возможностей для достижения совершенного идеала — героического характера. В системе жанров классицистов нет места для изображения будущего, так как в данном случае принцип правдоподобия неосуществим — в возможность того, что еще не произошло, публика не поверит. Классицисты непосредственно опирались на мнение Аристотеля, согласно которому для поэзии «невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочесть возможному, не вызывающему доверия». При обращении к отдаленным эпохам прошлого все представляется возможным, так как ничего бы не произошло, если бы не было возможным.

Жанр в системе классицизма не существует независимо от принципа подражания, т. е. всегда учитывается степень истинности и правдоподобия изображения и на этой основе определяется высота и значимость жанра. Высота и «великолепие» жанра находится в прямой зависимости от той степени правдоподобия, которой достигает поэт. Самой высокой степенью истинности для классициста обладает легендарная, «баснословная». Для Тредиаковского очень важно было подчеркнуть преимущество произведений Баркли и Фенелона, взявших доисторический, легендарный материал в основу повествования, по сравнению с авторами эпопей XVII—XVIII вв., использовавших исторические сюжеты. Для достижения правдоподобия в сюжете эпической поэмы, в основе которой лежит легендарная истина, достаточно лишь внутренней непротиворечивости поступков героев и изображаемых событий. Легендарная истина может быть оспорена в минимальной степени, принцип правдоподобия наиболее полно соблюден, и публика скорее всего уверует в изображенное.

Меньшей степенью истинности в поэзии отличается историческая эпоха, так как в ней может встретиться непреднамеренно

возникшее обстоятельство, нарушающее стройность поэтического вымысла. Это область трагедии, истинность которой оказывается менее основательной, чем в эпической поэме. Характеры и сюжеты скорее могут быть подвергнуты критике, здесь меньше условий для последовательного проведения принципа правдоподобия. Комедия оказывается еще ниже эпопеи и трагедии, в ней труднее достичь правдоподобия, чему препятствует многообразие каждодневного опыта публики.

Принцип правдоподобия был определяющим при критике Шапленом «Сида». Осуждая любовь главных героев пьесы и противопоставляя ей дочерний долг, повелевающий Химене отвергнуть убийцу ее отца, он допускает, что можно оправдать чувство, будь брак Родриго и Химены необходимым для спасения короля. Шокирующие сцены в духе барокко отталкивают зрителя Корнеля, который поначалу отрицал принцип правдоподобия, признав его лишь на закате творчества в «Рассуждении о драматической поэзии», где оно встает в один ряд с нормами морали и разума. Во имя нравственного императива личность призвана выработать способность подавлять свои страсти. Нормы драматургии основаны на универсальности конфликта героев. Правдоподобие — связующая нить между крайней условностью театра и реальностью тех вещей, которым в театре подражают, драматург поставлен перед необходимостью отражать реальность, творя истину, и обозначать театральность, создавая самодостаточную закрытую художественную систему. Фундаментальная особенность поэта в том, что он в своих обобщениях более убедителен по отношению к исторической истине, чем историк, говорящий о частном. Драматургический сюжет захватывает души зрителя благодаря своей безукоризненной логичности построения. Таково мнение Шаплена в предисловии к поэме Марино «Адонис» (1623, рус. пер. 1783). Большинство итоговых суждений Шаплена по поводу драматургии Тредиаковский в той или иной мере учел при разработке теории эпопеи.

Известно, писал он, что «история, служащая основанием эпической пииме, долженствует быть или истинная, или уже за истинную издревле преданная. Однако историческому сему бытию не сродно отнюдь быть взяту ни древних, ни средних, а толь меньше еще новых веков в истории, да и ниже всеконечно в священной, но единственно в оной преудаленной, коя есть времен баснословных, или ироических; почему пиима сия и называется ироическая, как воспевающая деяния ироев, бывших в басенные те времена, каковы, все, например, аргонавты, каков Лаомедонт,

Приам, Агамемнон, Ектор, Ахиллей, Троил, Одиссей, Ений, Тилемах» (Т. 2, 19). К таким выводам Тредиаковский пришел не сразу. В 1751 г. в предисловии к «Аргениде» он только перефразировал определения Ролленя и Ле Боссю: эпопея — это поэзия, «которая знатные деяния знаменитых людей, предвоспринявших нечто одно исполнить, вероятным повествованием предлагает для возбуждения любви к добродетели» (Ч. I, 11). Эпопея предлагает наставления под прикрытием «аллегории важного и героического действия».

Неясно отдавая себе отчет в неудачах эпопей, основанных на истории нового времени, он обращается к временам античных героев как сюжетной основе эпического произведения. Тредиаковский отрицает теории, лежащие в основе эпопей Вольтера, Милтона, Камоэнса, поскольку «часть из них и по течению слова, суть токмо то, что они сочинения некие стихами сих народов, а отнюдь и всеконечно не ироические пиимы». Эпопея не может быть посвящена какому-либо одному герою: «Стихотворение о деяниях ироя Юлия, основанное на истории почитай уже среднего века, или об ирое Генрике, из истории новых нынешних времен, или также об ирое Адаме из бытии святого писания, есть по всему не ироическая пиима, но некий пифик ее». Эпопея должна рисовать состояние целого общества: «Эпопея есть не похвала ирою, представляемому в образе, но повествование действия великого и знаменитого, в пример предлагаемого» (Т. 2, 19—21). Основная особенность задачи поэта в жанре эпопеи в том, чтобы ход повествования никогда не нарушал видимого правдоподобия: «Нечаянность одна производит внутреннее возмущение пренесовершенное и скоропреходное», поэтому необходимо, чтобы «все казалось бы естественно». Эти требования успешно выполнил Фенелон, который отказался от сюжетных хитросплетений, свойственных приключенческим романам.

Древние, по мысли Тредиаковского, не придавали должного значения правдоподобию, потому у них чудесное получило перевес над вероятным. Для последовательного классициста «действие эпическое долженствует быть чудесно, но вероятно: мы не дивимся тому, что нам кажется быть невозможно» (Т. 2, 27—28). Особенно резко он критикует «Генриаду» Вольтера, так как она близка романизированной истории: «Основание истории, взятое автором в бытие и деяние пииме своей, есть не токмо самоудаленных ироических времен, единственно служащих грунтом ироической пииме, но и самого нового века». Кроме того, герой Вольтера «не Лаомедонт или Приам, но Генрик, поражающий

наши слухи не знаю чем гофическим и неприятным» (Т. 2, 49). Его вывод таков: Вольтер потерпел неудачу, потому что объект изображения «Генриады» находится вне подлинной сферы эпопеи — легендарной эпохи, герой которой «долженствует быть баснословным», поэтому «крайнее было б бесславие французскому народу и нестерпимая обида, когда б толикому государю его быть некоторым родом Бовы Королевича в эпической пииме: ибо и величавости и славе его противно находить басенную чудесность в простоте летописей своих» (Т. 2, 50). У Вольтера произошел как бы разрыв между степенью правдоподобия и изображенным историческим материалом, и в результате получилось неправдоподобное соединение вымышленных поступков известного исторического лица и документальных сведений о нем.

Чтобы преодолеть это противоречие, Тредиаковский предложил выбирать в качестве центральной фигуры эпопеи такое лицо, которое не является широко известной личностью, так как при этом условии вымышленным делам и поступкам героя могут быть приданы более правдоподобные черты характера и особенности поведения. Он вплотную подошел к дилемме исторического романа рубежа XVIII—XIX вв.: как сочетать вымышленные поступки и дела известного в истории лица и документально фиксированные сведения о нем. Если поэт избирает в качестве центрального персонажа хорошо известную в истории личность, то это обязывает его сохранить без изменений те связи и взаимоотношения, о которых знает образованный читатель. Если же он в этом случае освобождает себя от обязанности соблюдать документальную точность в изложении материала, то это воспринимается как нарушение достоверности. В то же самое время поэт не может сужать свои художественные задачи, ограничиваясь лишь строго документированным материалом, так как вымысел составляет сущность поэзии. В предисловии к «Аргениде» Тредиаковский неодобрительно относился к тем поэтам, которые «состояние поэзий своих на историях утвердили, да только украсили вымышленными от себя обстоятельствами, не применяя исторических имен, хотя и не следуя исправно за порядком истории» (Ч. I, 10).

Тредиаковский глубоко и всесторонне в рамках литературной теории классицизма разработал теорию правдоподобия, опираясь на европейские традиции. Это важнейшее и для последующих этапов литературного процесса (вплоть до настоящего времени) понятие подчинено у него общему принципу подража-

ния в его двойном преломлении — как подражание природе, образ которой подвергается переформированию по отношению к идеалу симметрии и гармонии,— и как подражанию образцам, созданных гениями прошлого, которым следует следовать со вкусом, без тени рабского отношения. В противовес классицистическим убеждениям в искусстве нет неизменного правдоподобия, самого по себе, которое можно определить сразу и для всех случаев, так как имеется ансамбль норм и условий, связанных с историческим моментом, несмотря на кажущийся универсализм классицистов. Но постановка вопроса о наличии в искусстве идеологического и риторического кодов, общих автору и читателю, которые обеспечивают возможность прочтения и понимания смысла внетекстовых ценностей, имеющихся в реальности. «Правдоподобие» касается, с одной стороны, понятия иллюзия истины, к которой стремится «абсолютный реализм», и истинности иллюзии, которая свойственна предельно обнаженной театральности. Отображая реальность, и сегодня драматург стремится достичь эстетического эффекта, но обозначить эту реальность он должен в системе тех знаков, которые создают собственно театральный эффект. Правдоподобие — это и сегодня важнейшая составляющая эстетически необходимого процесса абстрагирования имитируемой реальности. У классицистической догмы правдоподобия открылась богатая перспектива — задача создания новых типов художественного изображения, более или менее адаптированного к реальности, которую следует отразить. Правдоподобие — это не вопрос о качестве реальности, избранной для воспроизведения, а предпосылка к технике художественного мастерства, с помощью которого обозначается эта реальность. Тредиаковский в России впервые глубоко и последовательно показал, что раскрытие истинности человеческих страстей и отношений и истинности правил их воссоздания в искусстве могут быть осознаны в их единстве и противоположности.

Примечания

[1] *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 401. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

[2] *Marmontel J.-Fr.* Oeuvres completes. Paris, 1818—1819. V. XII. P. 445.

[3] *Gottsched I.* Versuch einer critischen Dichtkunst. Berlin, 1751. S. 198.

[4] *Буало.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78, 76.

[5] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. М., 1953. С. 619.

[6] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 150.

[7] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 120.

[8] *Тредиаковский В. К.* Предуведомление от трудившегося в переводе // *Баркли Д.* Аргенида. Ч. I. СПб., 1751. С. 87—89. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием части и страницы.

[9] *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. СПб., 1849. С. 181—182. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

[10] *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935. С 405. Далее ссылки на это издание с указанием страницы.

П. А. Ефимова

О ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

Этот жанр играл далеко не последнюю роль в творчестве В. К. Тредиаковского. Песни-канты поэта распевались уже в 1730-е годы и вплоть до 1770-х годов встречаются в рукописных сборниках, где записаны без имени автора[1].

Песни Тредиаковского были настолько популярны, что их не только исполняли, но и не стеснялись цитировать даже в то время, когда за поэтом «закрепилась репутация тяжелого и бездарного поэта». Так, в одном из хоров «Новгородского богатыря Боеславича» Екатерины II звучит строфа из «Песни, сочиненной в Гамбурге»[2].

Называя свои произведения «песенками» («Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие краи», «Песенка любовна»), Тредиаковский, в отличие от своих предшественников (в том числе и А. Кантемира), не стеснялся своих любовных творений.

Первые песенные сочинения им были созданы еще в годы обучения в Славяно-греко-латинской академии (1725—1726 гг.).

Обращаясь к песням поэта, следует отметить, что первые свои опыты в этом жанре Тредиаковский производил на основе «той же системы, что и Феофан Прокопович»[3] (13-сложный силлабический стих делился на два неравных между собой полустишия (7+6) по примеру польской системы стихосложения). Ударения в стихе (константы) падают на шестой и двенадцатый слоги:

Что за печаль повсюду / слышится ужасно?
Ах! знать Россия плачет / в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств / радостей громады!
Слышь, не током едина: / плачут уж и чады!

В. К. Тредиаковский. «Элегия о смерти Петра Великого».

Ах! невозможно сердцу / пробыть без печали,
Хоть уж и глаза мои / плакать перестали:
Ибо сердечна друга / не могу забыти,
Без которого всегда / принужден я быти.

В. К. Тредиаковский. «Плач одного любовника...»

Уже в раннем своем песенном творчестве Тредиаковский проявляет «оригинальность» стиля и «даже своего рода авангардизм» в подходе к жанру[4]. Так, в сочиненной в 1726 году песенке «Весна катит, зиму валит», можно уловить некоторую ритмичность внутри 8-сложного силлабического стиха. Например, в первом стихе можно услышать 4-стопный ямб, размер, который с середины XVIII столетия закрепил за собой право на звание народно-песенного и часто использовался русскими поэтами-песенниками конца столетия в стилизациях народной лирики. Вместе с музыкой силлабический стих звучал как 4-стопный хорей. В русском обществе песня долгое время звучала в форме канта:

Весна / катит, / зиму / валит,
И уж / листик / с древом / шумит.
Поют / птички / со си- / нички,
Хвостом / машут / и ли- / сички.

Под влиянием французской салонной песни и благодаря знаниям, полученным в Париже, где Тредиаковский прослушал лекции по теории стиха и французской литературе, поэт создает ряд французских стихотворений в модном тогда галантном стиле. Французские стихи Тредиаковского были написаны в различных песенных жанрах: «Песня одной девице, вышедшей замуж», «Песня к любовнику и любовнице обручившимся», «Песенка к красной девушке, которая стыдится и будто не верит, когда ей говорят, что она хороша», «Балад о том что любовь без заплаты не бывает от женска пола» и др. К моменту создания этих произведений, в русской лирике еще не существовало столь ярко выраженной жанровой градации любовных стихотворений. Поэтом была предпринята попытка представить русскому читателю все их многообразие, свойственное западным литературам.

Любовная тематика легла и в основу песен Тредиаковского написанным на русском языке. В «Стихах о силе любви» (1730) он подчеркивал:

Можно сказать всякому смело,
Что любовь есть велико дело.

Воспевая любовь в своих стихотворениях, поэт говорит об этом чувстве, как о «великом» даре человечеству: «Любовь правит всеми гражданы»; «Любовь во всех председит пирах»; «Все ей угождают / Все любви желают» («Стихи о силе любви»). Ши-

роко используя образную символику (Купидо, стрелы, огонь и др.), Тредиаковский воспевает, прежде всего, сладость любовного чувства и желание испытать его: «Любовь всем нам не скучит»; «Мы любви сами ищем»; «Воля всех любить рада» («Прошение любве»). В этом и состоит отличие любовного стиха В. К. Тредиаковского от любовно-лирических песенок предшествующего периода. «Любви», которая в Петровскую эпоху «ранит», причиняет сердечные страдания, в песенной поэзии Тредиаковского нет. Более того, если в отечественной песенной лирике первых десятилетий XVIII в. герой просит судьбу «умилится» и избавить его от переживаний, то в стихах Тредиаковского даже образ «злого» Купидона приобретает иные черты:

Покинь, Купидо, стрелы:
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены
Любовною стрелою
Твоею золотою;
Все любви покорены.
«Прошение любве».

Исключение, пожалуй, составляет «Плач одного любовника, разлучившегося с своей милой, которую он видел во сне». Монологичность построения, а также настроение и образный строй этой песни очень напоминают кантовую любовную лирику Петровской эпохи. Некоторую легкость силлабическому 13-сложному стиху придают женские окончания:

Ах! невозможно сердцу пребыть без печали,
Хоть уж и глаза мои плакать перестали:
Ибо сердечна друга не могу забыти,
Без которого всегда принужден я быти.

Влияние французской песенной культуры ощущается в «Песенке любовной», герой которой просит ответного чувства у своей возлюбленной: «Изволь сотворить, милость мя любить»; «Уж умилися, сердцем склонися»; «Любовь уносит, а сердце просит». Песня написана в форме куплетов. Две завершающие строки каждого куплетного построения образуют припев (рефрен):

Красот умильна!
Паче всех сильна!

Уже склонивши,
Уж победивши.
Изволь сотворить
Милость, мя любить:
  Люблю, драгая,
  Тя, сам весь тая.

Связь с французской песенной лирикой объясняет наличие мужских рифм рядом с женскими (сотво*рить,* лю*бить*). Впоследствии в своей работе «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» 1735 года Тредиаковский, запрещая в стихах сочетание мужской и женской рифмы, укажет, что «в песнях иногда нельзя и у нас миновать сочетания стихов; но то только в тех, которые на французский или немецкий голос сочиняются»[5]. В XVIII веке песня исполнялась в форме канта, музыка которого имеет явные признаки популярного придворного танца — менуэта. Положенный на трехдольный размер менуэта стих, преобразовывает стихотворную метрическую структуру в правильный дактиль:

Кра — сот у — / миль — на,
Па — че всех / силь — на,
У — же скло — / нив — ши,
Уж по — бе — / див — ши.
Из — воль со — / тво — рить[6].

Говоря о творчестве Тредиаковского, нельзя не отметить, что в своем стремлении создать национальную литературу и поэтический язык на новой основе, «он расширил круг источников... и включал в их число и народную поэзию»[7]. Так, в «Песенке, которую я сочинил, еще будучи в московских школах...», Тредиаковский прибегает к ряду сопоставлений, традиционно использующихся фольклорной песней: «канат рвется, якорь бьется», «кличет щеглик, свищут дрозды».

В песенных стихах Тредиаковский сумел сочетать черты европейской (прежде всего французской) песенной культуры с элементами отечественного фольклора, западноевропейской любовной лирики и русской народной песни. Песенное творчество поэта стало мощным импульсом для дальнейшего развития жанра. Известно, что А. П. Сумароков на первых порах писал песни, во многом подражая Тредиаковскому, а 4-стопный хорей и 4-стопный ямб с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и

мужских окончаний, к чему уже прибегал Тредиаковский в своей песенной лирике, стали характерными размерами и ритмическими приемами, которыми активно пользовались в песенно-романсовом творчестве и наши поэты-сентименталисты.

Примечания

[1] *Позднеев А. В.* Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы. М., 1964. С. 93.

[2] См.: *Степанов В. П.* Тредиаковский и Екатерина II // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 89.

[3] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 122.

[4] *Топоров В. Н.* У истоков русского поэтического перевода: «Езда в остров любви» Тредиаковского и «Le voyage de l'isile d'Amor» Талемана // Из истории русской культуры. Т. IV (XVII — начало XIX). М., 2000. С. 609.

[5] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 384.

[6] *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1. М., 1952. С. 42—43.

[7] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. Т. 1. М., 1958. С. 53.

Ю. В. Шеина

БУКОЛИКА У В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

Роль и значение В. К. Тредиаковского в истории отечественной литературы XVIII века связывают прежде всего с его теоретическими работами. Однако он не только в теории, но и практически своим художественным творчеством знакомил наших читателей с жанрами европейской литературы. Его опыты в области буколической поэзии служат яркой тому иллюстрацией.

Эта поэзия занимает видное место в русской литературе XVIII века. Она представлена самыми разнообразными жанрами: идиллией, эклогой, одой, посланием, поэмой. Объединяло все эти жанры единство персонажей и тем: сельские жители (пастушки́ и пасту́шки), сценки из их жизни на лоне природы. Тредиаковский, четко определяя жанровые каноны стихотворных произведений, не обошел и буколики.

Как известно, в 1752 году Тредиаковский переиздает свой «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» вместе с первым стихотворным переводом на русский язык «Поэтического искусства» Буало и прозаическим переложением Горациевой «Науки поэзии». Тредиаковский идет дальше Ф. Прокоповича и Сумарокова, предлагавших к сведению читателя как бы единственно возможный путь — следование античному или европейскому образцу. Тредиаковский намеренно помещает три поэтики вместе, подчеркивая связь и преемственность: античная культура, французский классицизм, первый русский теоретический трактат, показывая тем самым, что возможно применять известные правила для создания поэтических произведений и на русском языке.

Он первым у нас делит буколическую поэзию на жанры: идиллию и эклогу, правда, пока еще не говоря об их жанровых различиях, а только приводя в пример — Вергилия и Феокрита. «Буколическая (поэзия) она есть, которая представляет разные пастушеские и поселянские разговоры. Всей поэзий сия мнитя быть старее. Лица ея: пастушки́, пасту́шки, жнецы, сенокосцы, садовники, огородники, ловчии, собиратели винограда, плодов и подобныи. Материя: сих людей дела, неблагополучия, жалобы, труды, печали, споры, песенки, разговоры, похваления и охужде-

ния. Вещи: леса, овцы, стада, скоты, звери, плоды, мест полевых красота, сени кустов, пещеры, рек течение, источники, ручьи и любовь: также солнце, месяц и звезды, и все, что им больше ведомо, и их окружает. Буколическую поэзию Вергилий представил в эклогах, а Теокрит в идиллиях»[1].

Тредиаковский указывает на воспитательный характер буколической поэзии: «Всяк, кто полюбопытствует читать авторов, писавших о деревенской жизни, увидит, что они все говорят об ней с похвалою, как о целомудренной и блаженной. Предлагают они всегда, что деревенская жизнь ведет человека к справедливости, к воздержанности, к трезвости, к искренности, словом, ко всем добродетелям, и что хранит она его, как в закрытии, от всех волнующихся и кипящих страстей, содержа в ограде должности и повседневного труда, оставляющего ему мало праздности»[2]. В этом, он следует за Ф. Прокоповичем: цель автора — описать деревенскую жизнь как добродетельную, тем самым указав читателю дорогу к идеалу, и побудить его следовать этому идеалу.

Ссылаясь на Фонтенеля, В. К. Тредиаковский считает пастушескую поэзию древнейшей из всех поэзий, так как «пастушеское состояние есть старее всех состояний». «Весьма вероятно, что первые пастухи вздумали в спокойствии своем и в праздности петь увеселения свои и любовь; да и вводили они по пристойности часто в те песни стада свои, леса, источники и все вещи, кои знакомы им были»,— пишет он в «Мнении о начале поэзии и стихов вообще»[3].

Это состояние спокойствия, гармонии с природой, «беззлобия» становится доминирующим в буколике. Именно «беззлобие» призвана воспевать эклога: «Эклога [призвана]воспевать беззлобие и увеселения поселянского и пастушеского жития»[4]. Тредиаковский чутко уловил в работе Фонтенеля новое наполнение пастушеского стихотворения. Оно не только имеет нравоучительный характер, но содержит и вызывает определенные чувства. Таким образом Тредиаковский одним из первых на русском языке с академической точностью и ясностью определил понятие буколической поэзии, ее темы, сюжеты, героев, обстановку, чувства и мораль.

Если теоретические новации В. К. Тредиаковского достаточно известны исследователям, однако, его новации в различных поэтических жанрах нередко и незаслуженно остаются незамеченными. Именно перу Тредиаковского принадлежит первая *русская буколическая ода.*

Считается, что ода — высокий торжественный жанр, и содержанием ее являются лишь высокие идеи, а поводом к написанию может служить только какое-то знаменательное событие. Однако исследователи уже обратили внимание, что «возникновение и развитие оды как «высшего лирического жанра» сопровождалось отсутствием сколько-нибудь жестких предписаний относительно ее форм и тематики. Это позволило наиболее талантливым из поэтов-одописцев максимально свободно проявить себя в выборе одических объектов»[5].

Г. Р. Державин, анализируя истоки жанра в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде», указывал, что предметом оды может стать любое «восхищение чудесами мироздания»: «...луна, звезды, моря, горы, леса и реки наполняли живым чувством и исторгали его (человека.— *Ю. Ш.)* глас. Вот истинный и начальный источник оды. В самом деле, человек, а особливо ума пылкого, наполненный мыслями, будучи в уединении и в полной свободе, обыкновенно в задумчивости своей предавшись мечтанию, говорит с собой...»[6]. В связи с таким пониманием жанровых основ оды появление наряду с торжественной, пиндарической, анакреонтической, горацианской, а также новейшей, по терминологии Державина, смешанной оды, выглядит вполне логичным.

Популярность буколической поэзии в середине XVIII века позволила и ее темы и сюжеты тоже сделать содержанием оды. Так появляется особый жанр — буколическая ода, представлявшая собой одну из разновидностей оды смешанной. И авторы буколических од прекрасно сознавали, что пишут именно оды, вынося жанровое ее обозначение в заголовок или подзаголовок своего произведения.

Первой русской буколической одой было «Вешнее Тепло» Тредиаковского, напечатанное в 1756 году в «Ежемесячных сочинениях». Уже само заглавие указывало на ее необычность. «Вешнее тепло» — такое название не могла носить традиционная ода, тем не менее жанр стихотворения определен самим автором именно так — ода, и прямо обозначен в подзаголовке, чтобы у читателей не было никаких сомнений относительно жанра его произведения.

Тредиаковский начинает свою оду с воспевания весны, ее прелестей, описывает пробуждение природы:

Весна румяная предстала!
Возникла юность на полях;

Весна тьму зимню облистала!
Красуйся все, что на землях...

Затем он описывает разнообразные занятия людей: охотника, рыбака, пастуха и пахаря, точно иллюстрируя свое определение буколической поэзии. Все, чем эти люди занимаются связано исключительно с природой и возвращает нас к занятиям людей золотого века: «Среди нас век златый воскрес».

«Пастушеское состояние» естествено ассоциируется с золотым веком человечества, так как оно «есть старее всех состояний», что и становится предметом изображения в оде «Вешнее Тепло»:

Исшел и пастырь в злачны луги
Из хижин, где был чадный мрак;
Сел каждый близ свой подруги,
Осклабленный склонив к ней зрак;
В свирель играет и в цевницы,
Исполнь веселий в сень зарницы:
Там кароводы, в тишь погод,
Плясанием своим крася́тся;
Там инде песенки гласятся;
Безвинных много там выго́д!

И только в последних строках, как бы вспомнив об объявленном жанре, Тредиаковский возносит «дщерь» Петра, Елизавету, следуя одическому канону:

Час, муза, возгласить прилично,
Бряцаний лирных при конце,
Когда дубравно все толь слично
И в многоцветном раст венце;
То что ж сады здесь учрежденны,
Отцом великим насажденны,
Где ныне дщерь его вождем,
Велика ж равно, равно ж перва,
В земных богинях, как Минерва?
Воскликни: «Северный Едем!»

Еще Ф. Прокопович писал об аллегорическом характере буколической поэзии: «Буколическая поэзия почти всегда бывает аллегорической...»[7]. Поэтому воспевание весны в буколическом

духе вполне могло восприниматься аллегорически, как восхваление мудрого правления императрицы Елизаветы. Таким образом, соблюдены жанровые признаки, традиционные для буколики: описание природы и естественной, гармоничной жизни на ее лоне — и, с другой стороны, оды — восхваление монарха, его прославление. Заметим, что эти два элемента в первой русской буколической оде еще можно различить, но второй элемент является в ней уже не доминирующим, а скорее дополняющим первый. Так проявилось новаторство Тредиаковского открывшего для нашей литературы новый для нее жанр буколической оды.

Появление у нас оригинальных поэтических жанров было бы не возможно без творческого освоения художественного опыта европейских и античных авторов. Тредиаковский, получивший европейское образование и познакомившийся с европейской и античной литературами, осознавал важность и необходимость переводов произведений известнейших поэтов на русский язык.

Из античных авторов, произведения которых почитались идеальными для перевода, большой популярностью пользовался Гораций. Важнейшую роль в утверждении жанров буколики в русской литературе сыграли многочисленные переводы и переложения второго эпода Горация, появлявшиеся у нас на протяжении XVIII и начала XIX веков.

Известны переводы М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина и многих других. Не остался в стороне от «соревнования» с римским поэтом и Тредиаковский.

Он подошел к переводу эпода Горация творчески. Опустил непонятные русскому читателю детали римской жизни, наполнил текст реалиями отечественного деревенского быта и дал название «Строфы похвальные поселянскому житию»,— отвечавшее содержанию созданного им стихотворения, которое он, по его же признанию «вознес собственным способом... на Горациевом токмо основании... ему подражая своими подобиями...»[8]. Среди таких «подобий» — колоритное описание охоты, трапезы и блюд, занятий жены, рассказ про раздачу плодов родственникам, другу, благодетелю.

Свободное обращение с текстом оригинала, замена римских реалий жизни типично русскими, изменение концовки стихотворения — все это свидетельствует о том, что наш автор, подражая античному поэту, стремился создать и в результате создает произведение, понятное и близкое русскому читателю. И это не осталось незамеченным комментаторами: «“Строфы похвальные” представляют только подражание Горацию, но подражание

очень характерное. Тредиаковский не ограничивается передачей, хотя бы вольной, текста римского поэта, а зачастую совершенно перерабатывает его на русский лад, применительно к современной ему обстановке»[9].

Что же «перерабатывает» «на русский лад» Тредиаковский?

Во-первых, сцены охоты:

Тредиаковский

В поле ездит он или с собаки,
Боязливых зайцев в сеть ловя,
То с волками смотрит псовы драки,
То медведя оными травя.
Тешит он себя и лошадями;
И кладет отраву на лисиц;
Давит многих иногда силками,
Иногда стреляет разных птиц[10].

Гораций

...тогда он или со множеством собак туда и сюда
диких кабанов гонит в противостоящие сети, или
легким шестом натягивает редкие сети — обман
для прожорливых дроздов, а трусливого зайца и глупого
журавля, приятное вознаграждение, ловит он петлей[11].

Охота в русском быту, естественно, ассоциируется с травлей медведей, волков и лисиц, что и рисует наш автор. У Горация же охота заключается в ловле «диких кабанов», «глупого журавля», «трусливого зайца» и «прожорливых дроздов». Общим для этих картин остается только образ зайца — «трусливого» у одного поэта и «боязливого» у другого.

Во-вторых, описание блюд, составляющих простой, незамысловатый обед сельского жителя:

Тредиаковский

Сытны токмо щи, ломоть мягкий хлеба,
Молодой барашек иногда;
Все ж в дому, в чем вся его потреба,
В праздник пиво пьет, а квас всегда.

Гораций

Ни африканская птица, ни аникийский рябчик
не отправятся в мой желудок, вкуснее, чем олива,
сорванная с тучных ветвей деревьев, или зелень
любящего поля щавеля или здоровая для полного тела мальва, или ягненок...

Оливы, щавель, мальва, «вино нынешнего года» у Горация заменены на щи, хлеб, «в праздник пиво, а квас всегда» у Тредиаковского.

Отказывается Тредиаковский и от ряда деталей, предметов римского быта: «ветви негодные очищает» крестьянин не ножом, а серпом; говоря об урожае, пишет: «много яблок, груш и много слив», тогда как у Горация — «груши и спорящий с пурпуром виноград»; не упоминает Тредиаковский и о характерной черте римской жизни — форуме и о могущественных гражданах:

Тредиаковский	*Гораций*
Флот и море не страшат его;	...не боится гневного моря.
Ябед он не знает, ни обману;	Он избегает форума и гордых порогов
Свой палат дом лучше для него.	могущественных граждан.

Кроме того, Тредиаковский изменил концовку стихотворения, завершив его вместо сатиры на ростовщика Альфия у Горация, воспеванием идеала простой незамысловатой жизни, призывом к простоте, тем самым изменив акцент и весь замысел эпода:

Тредиаковский	*Гораций*
Счастлив, о! весьма излишно,	Когда это сказал ростовщик Альфий,
Жить кому так ныне удалось.	уже будущий земледелец, он возвратил
Дай бог, чтоб исчезло все, что пышно,	во время Ид все деньги, но во время
Всем бы в простоте святой жилось.	Календ уже снова пытается пустить в рост.

Опубликовав «Строфы похвальные поселянскому житию» во втором томе своих «Сочинений и переводов» (1752. С. 183—189), Тредиаковский включает их, но уже без заглавия и в свое рассуждение «О беспорочности и приятности деревенской жизни», где для сравнения приводит и собственный прозаический перевод эпода Горация[12].

В самом конце XVIII в., когда «Строфы похвальные поселянскому житию» Тредиаковского, были казалось бы, совсем забыты, появляется «Горация похвала сельской жизни, соображенная с российскими нравами» Г. Р. Державина[13]. Все, писавшие о «Похвале сельской жизни», были уверены, что и «черты русского быта», и картины русской жизни и нравов, изображенные Державиным, принадлежат исключительно ему и своим появлением в тексте его переложения эпода обязаны «свободной игре воображения» поэта, его «впечатлениям и наблюдениям живой жизни», воле «сочной» его «кисти». И никто, кроме И. З. Сермана, не обратил внимание на тот факт, что известный опыт «соображения с российскими нравами» этого эпода Горация у наших поэтов

уже имелся, учитывался Державиным, и что ряд образов и реалий русской жизни Державин позаимствовал у своего предшественника — Тредиаковского, опубликовавшего свое переложение эпода еще в 1752 г. и переиздавшего его в 1757 г.

Действительно, как подметил Серман, уже у Тредиаковского встречаются зима со снегом, избы, охота на волка, овин, гумно, светлица, русский обед, что затем присутствует и в державинском стихотворении. Указывает он и на принадлежащее собственно Державину: «пирог, груздями начиненный», «перечищенная», «Петров день», «откупщик» вместо Горациевого «ростовщика»[14].

Таким образом, именно Тредиаковский впервые начал, перелагая второй эпод Горация, «возносить здание, утвержденное на Горациевом... основании», «соглашая» переложение со своим временем, привычками, традициями, «нравами». Державин, воспользовавшись открытием своего предшественника, продолжает эту тенденцию, сохраняя многие его образы и открытия, и в то же время совершенствует, «расцвечивая» переложение еще более яркими красками и колоритом национальной русской жизни.

Творческое переложение античного произведения уже не просто знакомит читателей с античным опытом, как это происходит в случае с переводом, но и дает возможность поэту проявить себя, внести необходимые, по его мнению, изменения, детали, сделать произведение более понятным для данной аудитории. Смысл переложения не просто в обогащении знаниями и получении уже накопленного веками опыта. Автор, внося свои изменения, «состязается» с оригиналом, тем самым приближая свое произведение к перекладываемому образцу, что готовит его к созданию произведений с оригинальной тематикой, проблематикой и стилем.

В жанре буколической поэзии таким автором-первооткрывателем и был у нас В. К. Тредиаковский.

Примечания

[1] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Т. 1. СПб., 1752. С. 144.

[2] Сочинения Тредьяковского. Т. 1. СПб., 1849. С. 722.

[3] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы... Т. 1. С. 165.

[4] Там же. С. 177.

[5] *Афанасьева К. А.* Русская ода XVIII века: истоки и эволюция. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993. С. 161.

[6] *Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1984. С. 276.

[7] *Прокопович Ф.* Сочинения. М.; Л, 1961. С. 437.

[8] *Тредиаковский В. К.* О беспорочности и приятности деревенской жизни // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1757. Июль. С. 88.

[9] См.: *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. М.; Л., 1935. С. 462—463. То же отмечают и более поздние комментаторы: «Стихотворение существенно отличается от латинского первоисточника по содержанию. Тредиаковский устраняет приметы сельской жизни, характерные для Древнего Рима, и вводит приметы русской сельской жизни и национального быта...» (*Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 506).

[10] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 194. Далее цитируется это издание.

[11] Эподы Горация. Подстрочный перевод со словарем, примечаниями и указанием размера. Одесса, 1885. С. 4—5. Для удобства сравнения прозаический текст мы разбили на строки. Далее цитируется это издание.

[12] См.: Ежемесячные сочинения... СПб., 1757. Июль. С. 78—84.

[13] *Державин Г. Р.* Сочинения. Т. 2. СПб., 1869. С. 105.

[14] *Серман И. З.* Г. Р. Державин. Л., 1967. С. 76.

А. С. Курилов

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И НАЧАЛО В РОССИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

В. К. Тредиаковского справедливо считают «первым по времени русским критиком»[1], «основоположником русской литературной критики нового времени»[2]. Однако вопрос о том, основоположником собственно *какой критики литературных произведений* он был, до сих пор остается открытым, во всяком случае, до конца непроясненным. Именно критики литературных произведений, так как под литературной критикой сегодня понимается исключительно критика литературных произведений, а не критика литературными произведениями явлений действительности (существующих порядков, общественных и людских пороков и т. д.), что больше соответствует понятию «литературная критика». Сатира, памфлеты, пародии, к примеру,— это литературная критика, т. е. критика чего-то или кого-то, в том числе и созданного писателями, литературными произведениями, художественными средствами.

Разделение понятий «критика литературных произведений» и «литературная критика» (за которыми явно просматривается история нескольких «критик», самостоятельных и независимых друг от друга и развивавшихся, хотя и параллельно, но каждая по-своему, постоянно при этом соприкасаясь своими отдельными частями и гранями) заслуживает особого разговора. А пока заметим, что под привычным для глаз словосочетанием «литературно-художественная критика», вынесенным в заглавие статьи, мы имеем в виду только ту разновидность критики литературных произведений, которая касается их *художественной* стороны.

Критика литературных произведений, учитывая специфику литературы — она и форма *общественного сознания*, и форма *художественного сознания*, и *искусство слова*, которым эти формы сознания выражаются и отражаются в литературных произведениях — может быть очень разной: идеологической, духовной, этической, лингвистической, исторической и т. д., не говоря уже собственно художественной, т. е. обращенной на художествен-

ные составляющие литературных произведений,— а также довольно специфической: медицинской, географической, зоологической и т. д., распространяясь на подвластные их «суду» стороны произведения. Каждая из этих «критик» имеет свою историю, свое начало и этапы развития.

Чтобы был понятен критерий, которым только и можно определить, если не точную дату рождения каждой разновидности критики в той или иной стране, то хотя бы установить время появления самых разных свидетельств существования этих критик, чьи истории, начиная с этого момента, становятся доступными познанию и обозрению,— для этого необходимо ответить на вопрос: *что такое критика*? Причем, крайне необходимо, потому что уже к концу XIX в., как заметил тогда Ф. Брюнетьер, «слово "критика" почти до неузнаваемости изменило смысл за два тысячелетия своего употребления»[3], окончательно утратив его к концу XX в., став в наши дни непомерно широким, расплывчатым, размытым и совершенно бессмысленным[4].

1

Известно, что понятия возникают как *ступени познания* явлений действительности, становясь затем *инструментом ее познания*. Понятие о критике не исключение.

Оно возникло вместе с формированием устойчивых представлений о добре и зле, о том, что хорошо, а что плохо, что вредно, а что полезно, приятно или неприятно, прекрасно или безобразно, отвратительно и т. д., как *ступень познания* человеком своей способности рассматривать явления окружавшей его действительности, в том числе и собственное поведение, не с какой-то одной, а с разных сторон и точек зрения, и оценивать всё в соответствии со сложившимися представлениями о добре и зле, хорошем и плохом, прекрасном и безобразном и т. д. Сам процесс такого рода оценки и ее результат древние греки стали называть *критикой*. И это слово в значении «судить», «оценивать» затем вошло в сознание и языки других народов, став и для них *инструментом познания* действительности, поведения людей и всего ими созданного.

Уже Аристотель в своей «Поэтике» исходит из того, что критика — это «суждение... о том, хорошо или нехорошо кем-либо что-нибудь сказано или сделано...»[5]. В середине XIX в., полностью разделяя такое понимание о сущности критики и прилагая

его непосредственно к критике литературной, Н. Г. Чернышевский пишет: «Критика есть суждение о достоинствах и недостатках какого-нибудь литературного произведения»[6]. В конце XIX в. Ф. Брюнетьер подчеркнуто категорично заявит: «... *критиковать* всегда означает выносить суждение; наука и история не только никогда не освобождали критику от обязанностей судить, но, напротив, скорее закрепили за ней эту обязанность... критика обязана выносить суждения.., перестав их выносить, она перестанет быть сама собой...»[7]. И т. д.

Но что такое «суждение»? — Это не просто сказанное кем-то о чем-то или о ком-то и несущее в себе какую-то информацию, а определенное заключение, мнение, вывод — т. е. *высказывание, имеющее оценочный характер*. Именно этим «суждение» отличается от простого «высказывания», а значит любое высказывание о чем-то или о ком-то, имеющее оценочный характер, уже само по себе, автоматически, является критикой, независимо от того, сознаёт ли это или не сознаёт сам «высказывающийся».

Отсюда следует, что *критика литературных произведений* как суждение о их достоинствах и недостатках есть *высказывание, несущее в себе*, прямо или косвенно, *оценку этих достоинств и недостатков*. И всё, и *ничего более*. А все высказывания, не имеющие оценочного характера, являются *литературоведческими* и относятся либо к теории литературы, либо к истории литературы, либо к писателеведению — пушкиноведению, гоголеведению, шекспироведению и т. д., где существует своя критика — т. е. суждение о достоинствах и недостатках, но уже работ как самих литературоведов, так и критиков литературных произведений.

Нельзя не заметить, что чисто критических и чисто литературоведческих работ не так уж много по сравнению с массой самой разнообразной литературы о литературе, где преобладает сочетание оценочных и просто информационных, безоценочных высказываний. Однако никаких оснований для отождествления литературоведения и критики литературных произведений или включение таковой критики в литературоведение в качестве составной его части — нет.

Да, у них *один объект* — литературные произведения, но совершенно, даже можно сказать, принципиально *разные предметы* и *задачи*. Одна призвана «открывать достоинства и недостатки» литературных произведений независимо от времени их создания, другая — «изучать открытое»[8]. Но это совсем не значит, что в своей профессиональной деятельности каждый, считающий себя

критиком или литературоведом, обращаясь к литературным произведениям, пользуется только одним, исключительно своим специфическим инструментом познания, предназначенным, в одном случае, для «открытия достоинств и недостатков литературных произведений», в другом — для «изучения открытого». *Литературовед* становится *критиком*, как только начинает *оценивать* те или иные стороны изучаемых им произведений, а также страницы жизни и творчества писателей, высказывая о них свои суждения; а *критик*, в свою очередь, становится *литературоведом*, когда переходит от оценки литературных произведений к *информации*, от суждений к *констатации* (пересказу содержания, изложению сюжета, характеристики героев и т. д.). Тем не менее, критика как суждение, оценка, всегда остается сама собой — т. е. критикой, а литературоведение как изучение и изученное, как система знаний, сведений о литературных произведениях, также остается самим собой — т. е. литературоведением.

Отсюда следует, что история критики литературных произведений начинается вместе с появлением первых *суждений* о литературных произведениях, а история литературоведения — вместе с появлением первых *сведений* как о литературных произведениях, так и о писателях (писателеведение).

История критики литературных произведений — это не история статей, рецензий, обзоров, увидевших свет в периодической печати, на страницах газет и журналов, в отделах критики и библиографии, и не история печатавшихся там авторов, кого современники называли критиками и кто сам считал себя таковым, хотя без них никакая история критики немыслима. В свою очередь, и история литературоведения — это не история книг о литературе, о жизни и творчестве писателей и отзывов на эти книги, и не история авторов этих книг, кто относил себя к теоретикам и историкам литературы и кого традиционно называют литературоведами. Ведь и суждения (оценки) и самые разные сведения (информация) о литературных произведениях, о жизни и творчестве писателей встречаются, как правило, в каждой статье, рецензии, книге, что частенько делает невозможным отнести ту или иную работу только к критике или только к литературоведению.

История критики литературных произведений — это история именно *суждений, высказываний оценочного характера* о литературных произведениях, независимо от того, в какое время и в какой по жанру работе — статье, рецензии, книге, монографии,— они имели место. *И ничего более*. А все остальное, что

было сказано о литературных произведениях в печати, все знания о них, включая и знание их достоинств и недостатков, а также все сказанное о литературе как таковой и литературе о литературе — все это предмет истории литературоведения, которая представляет собою историю высказываний и суждений теоретико-литературного, историко-литературного, писателеведческого, текстологического, источниковедческого и т. п. характера, где каждая составляющая литературоведение, в свою очередь, имеет собственную историю. Из этих историй и складывается общая история литературоведения.

Если критик или литературовед, рассматривая то или иное произведение и опираясь на его содержание, переходит к суждениям о современной ему действительности, жизни общества, существующих порядках, поведении людей и т. п., получивших отражение в данном произведении, то в этот момент он перестает быть критиком или литературоведом и становится *публицистом*. Пишущий о произведениях литературы даже в одной статье (рецензии, книге и т. д.) может выступать и как критик, и как литературовед, и как публицист, что обычно и происходит и что естественно, учитывая сложную природу литературы. Однако при этом и критика, и литературоведение, и публицистика не теряют своей специфики, каждая остается сама собою, со своими предметами, целями и задачами. И какое бы начало — критическое, литературоведческое, публицистическое,— ни определяло содержание, характер и пафос статьи (рецензии, книги и т. д.), указывая на ее принадлежность к соответствующей литературе о литературе или обществе, в каких бы пропорциях и сочетаниях ни встречались там идущие от этих начал высказывания и суждения, все эти высказывания и суждения, будучи при своем возникновении по-своему обоснованными, злободневными и актуальными, даже вызывающими, со временем становятся предметом либо истории критики, либо истории литературоведения, либо истории публицистики, либо — в своей совокупности — предметом вообще истории человечества...

2

Соглашаясь с тем, что у нас в XVIII в. первые опыты критики литературных произведений принадлежат В. К. Тредиаковскому, попробуем прояснить, а когда, с каких его *суждений* и *о чем* начинается у нас критика собственно художественной сторо-

ны литературных произведений, их художественных достоинств и недостатков.

На сегодняшний день установлено, что он «положил начало грамматико-стилистическому направлению в русской критике»[9],— т. е. грамматико-стилистической критике литературных произведений. Но так как грамматика и стилистика это разные составляющие искусства слова, следовательно, Тредиаковский положил у нас начало критике *грамматической* и критике *стилистической*: одна рассматривала и судила насколько *грамотно*, а другая — насколько *разумно* (согласно задачам изображения) пользуется писатель словом.

Обратили внимание на его «осуждение» неверных преставлений о «ветре» и «зенице», которым приписывались несвойственные их природе качества и возможности[10],— первый опыт *естественнонаучной критики* литературных произведений.

Выделили замеченное Тредиаковским искажение смысла сказанного автором вследствие простого незнания им значения слов[11], что является предметом *семантической критики* литературных произведений.

Зафиксировали элементы *духовной критики* (одной из разновидностей критики *идеологической*), правда, воспринимая эти элементы не как проявления именно такой — духовной — критики, а как «выпады.., граничащие с доносом», уличающие «оппонента в нерадивости к вопросам веры», намекающие на его «недостаточную правоверность»[12], и даже, как «филиппику», исполненную «инквизиторского пафоса», с целью «бросить тень на... религиозную и политическую благонадежность» критикуемого автора[13].

Заметили упреки «в искажении исторических фактов»[14], что свидетельствовало о начале у нас *исторической критики* литературных произведений.

Наконец, вышли непосредственно и на критику Тредиаковским *художественной стороны* произведений, указав на «обнаруженное» им в сумароковском «Хореве» нарушение «известного правила "трех единств"...»[15].

Однако, этим не исчерпываются разновидности критики, начало которым положил у нас Тредиаковский. Да и собственно литературно-художественная критика — критика художественной стороны литературных произведений, началась у нас не с отмеченного Тредиаковским «нарушения», допущенного в «Хореве» Сумароковым, а с его оценки другого драматического сочинения писателя.

Очевидно, что такая критика могла возникнуть не раньше, чем возникло и сформировалось понятие о *художественности*.

Действительно, если критика вообще, как точно подметил Н. Г. Чернышевский, есть суждение, «произносимое на основании понятий, до которых достигло человечество...»[16], то литературно-художественная критика есть суждение о достоинствах и недостатках литературных произведений, основанное на понятии о художественности, «до которого достигло человечество» на данное историческое время, и получившем в той или иной мере отражение в национальной теоретико-литературной мысли.

У нас понятие о художественности встречается уже в начале XVI в. в трудах Максима Грека, применительно к искусству слова, которое есть «художество грамматийское и риторское»[17]. Мелетий Смотрицкий в своей «Грамматике» (1619) уже не только подробно говорит о «грамматических художествах», но и вводит понятие «художество стихотворное», отмечая, что его основу составляет «просодия стихотворная», которая «учит метром или мерою количества стихи слагати»[18]. В латинских поэтиках, в том числе и в «Поэтике» (1704 — 1705) Феофана Прокоповича, а затем и в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) В. К. Тредиаковского наряду со стихосложением в понятие о художественности входит уже и принадлежность произведений к определенному виду поэзии — эпической, лирической, драматической, элегической, сатирической и т. д.

Таким образом, исходным в понятии о художественности было умение грамотно пользоваться словом — национальным языком — т. е. искусство слова («художество грамматическое»). Среди первых признаков художественности — наличие стихотворных строк, т. е. особым образом, по правилам «просодии стихотворной», расположенные слова («художество стихотворное»). Наконец — принадлежность произведения к тому или иному виду поэзии.

Одновременно возникает и формируется представление о *вымысле* как главном, атрибутивном качестве художественных произведений, и к художественной литературе начинают относить исключительно произведения «художновымышленные»[19]. Со временем именно *вымысел* становится основным признаком художественности, фактически ее синонимом и свидетельством принадлежности произведений к разряду изящной словесности.

А на первых порах наши критики литературных произведений исходят из понятия о художественности, которое включало в себя представления об искусстве слова, стихосложении и видах

поэзии, ставших достоянием национальной филологической мысли, теоретически ею осознанных и получивших отражение в отечественных «Грамматиках», «Риториках» и «Поэтиках». На основе такого широкого понятия о художественности, прилагая его к литературным произведениям, они выносили суждения о их достоинствах и недостатках.

Что такое «Грамматики», «Риторики» и «Поэтики» по своей природе и сути? Определенные, в известной мере целостные системы знаний — т. е. теории. В этом отношении был прав В. Г. Белинский, предельно четко и лаконично обозначив механизм критической деятельности: критика «есть приложение теории к практике»[20]. Тогда же, во многом не соглашаясь с Белинским, Валериан Майков в этом вопросе безоговорочно поддержал его. «Что такое,— пишет он,— критика литературная? Приложение теории литературы к произведению литературному»[21]. Действительно, любое суждение о литературных произведениях, их достоинствах и недостатках, новаторском характере или традиционности и т. д., возникает в процессе сравнения их с уже выработанными и теоретически обоснованными представлениями о художественно совершенных, с точки зрения «Грамматик», «Риторик» и «Поэтик», произведениях. И если история критики как таковой начинается с того самого момента, когда теоретические знания о том или ином предмете используются для оценки данной предметной составляющей содержания литературных произведений, то история литературно-художественной критики начинается с первых суждений о достоинстве и недостатках литературных произведений, полученных в результате их поверки существующей теорией литературы (поэзии), общепризнанным на то время понятием о художественности.

3

У нас в XVIII в. первым прилагать теоретико-литературные понятия к оценке литературных произведений стал Василий Кириллович Тредиаковский. Ему же принадлежит и первый восторженный «критический возглас», вырвавшийся у него в 1727 г. по прочтении латинской оды Феофана Прокоповича, о чем и поведал спустя семь лет в своем «Рассуждении о оде вообще»: «Боже мой! Как эта ода хорошо и мастерски сделана!»[22]. В 1748 г., прибегая к именным критериям, А. П. Сумароков оценивает М. В. Ломоносова: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару по-

добен»[23]. Однако последовательно и профессионально прилагать теорию к художественной практике начинает у нас именно Тредиаковский.

Не выдержав очередной выходки «остробуйныя музы» Сумарокова, сделавшего его героем комедии «Тресотиниус» (1750), Тредиаковский тогда же разразился «Письмом, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свете изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол...», где впервые произведения отечественной словесности рассматривались с художественной стороны и оценивались на основании понятий «науки о стихотворении и поэзии» и правил грамматики, искусства слова.

Литературно-художественная критика в России XVIII в. начинается с суждения Тредиаковского о сумароковском «Тресотиниусе», которое он делает, опираясь на понятие о жанре комедии, ее сущности и назначении, выработанном на то время европейской теоретико-литературной мыслью и закрепленном в соответствующих разделах практически всех известных тогда «Поэтик».

Прежде всего, он отмечает, что эта «небольшая комедия» написана «простым словом, а не стихами», «сочинена вся прозою, выключая токмо две штучки, кои сплетены стихами»[24],— т. е. ее автор нарушил важнейшее правило создания комедии, а потому «комедия сия недостойна имени комедии» (30). Кроме того, она «и всеконечно неправильная, да и вся противна регулам (правилам.— *А. К.)* театра». Во-первых, «состоит она в семнадцати явлениях», тогда, как всякое драматическое произведение, должно состоять из пяти действий и не более десяти сцен в каждом действии. Во-вторых, «в ней нет ни начального оглавления, ни должного узла (завязки.— *А. К.)*; ни приличного развязания», также обязательных для драматических произведений[25]. Наконец, она не отвечает самой сущности заявленного автором жанра: «... она сочинена только для того, чтоб ей быть не язвительною токмо, но и почитай убийственною чести *сатирою*, или лучше, новым, но точным *пасквилем*, чего впрочем на театре во всем свете не бывает: ибо комедия делается для исправления нравов в целом обществе, а не для убиения чести в некотором человеке». А если учесть «неисправности в ней сочинения (нарушения жанрового канона.— *А. К.)*» и «многие так называемые солецисмы (синтаксические ошибки, языковые несообразности.— *А. К.)*», то «она совсем недостойна критики» (30. Курсив мой.— *А. К.)*.

Однако критика уже прозвучала и касалась именно художественной стороны произведения Сумарокова, которое было «сочинено» не по правилам — прозой, а не стихами, состояло из одних явлений, не было разделено на действия и сцены, не имело «должной» завязки и «приличной» развязки, походило на «сатиру», даже «пасквиль», и создавалось не «для исправления нравов в целом обществе», а для того лишь, чтобы обесчестить «некоторого» конкретного человека. Таким образом, в художественном отношении, с точки зрения жанровой специфики и назначения комедии, а также соблюдения в ней театральных правил («регул»), это произведение было ниже всякой критики, даже ее «совсем недостойно»...

Не выдерживало оно критики и с точки зрения искусства слова и прежде всего из-за множества там «солецисмов». «...Сие смешно,— пишет Тредиаковский,— что Автор, хотя показать о себе.., что он искусен в славенском языке, тотчас лишь начал, да изволил и показать себя, что он еще меньше умеет по славенски, нежели по русски». Процитировав затем Сумарокова и показав, где и как, согласно правилам грамматики, тот ошибается, Тредиаковский восклицает: «Великий словесник! в полутаре строчке пять грехов» (30).

Затем он упрекает Сумарокова в самоуверенности и пеняет ему, что берется говорить о том, чего не знает и не разумеет: «... или Автор имеет пытливый дух, или толь его пиитический жар, называемый энтузиасмом, есть силен, что он может все то знать, в чем ему нет и нужды. Подлинно, несколько сие удивительно, в рассуждении свойства обыкновеннаго пиитам: ибо они в сем токмо особливое преимущество имеют, чтоб им прорицать всегда о том, что уже было, а тайности те токмо они с прочими нами знают, которые им бывают открыты» (30 — 31).

После этого, обратившись уже непосредственно к содержанию комедии, Тредиаковский отмечает, во-первых, ее нелогичность и бессмысленность: «Все в ней происходило так, что сумбур шел из сумбура, скоморошество из скоморошества, и словом, недостойная воспоминания негодность из негодности...». И во-вторых, сам характер комедии — «язвительная насмешка», «недостойное ругательство», «злость и остервенение к ругательству».

Поставив в пример Сумарокову «беззлобную и забавную Скарронову шутку», сравнил его со «скалозубом» Аристофаном, в комедии «Облака» смеявшимся «над пречестным во веки ...мужем Сократом», который не заслужил от Аристофана той «злости и остервенения», что видим мы в «Облаках» (31).

Подчеркнув, «что в Авторе нашем больше было злости и остервенения к ругательству, нежели в Аристофане», Тредиаковский отметит постыдность радости Сумарокова от «внутреннего самолюбного удовольствия» и упрекнет его в низости, адресуя ему его же слова: «... смешить без разума дар подлыя души, как то сам наш Автор говорит в Эпистоле о стихотворстве» (31, 32), прямо прилагая теорию поэтического искусства, изложенную Сумароковым, к литературно-художественной практике самого поэта.

В довершение Тредиаковский указывает на заимствованный характер комедии «Тресотиниус», которая «почитай вся взята из сочинений комических барона Голберга, а особливо персона Капитана самохвала», и не преминет подчеркнуть, что и другие произведения Сумарокова не отличаются оригинальностью. «Хорев,— пишет он,— трагедия, о которой я имею вам донести ниже, вся на плане французских трагедий; да и не только по плану она взята из французских, но и в рассуждении изображений. Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с английския Шекспировы, а с прозы уже сделал ея почтенный Автор нашими стихами. Эпистола о стихотворстве русском вся Боало Депрова. В Эпистоле об языке русском почитай все ж чужие мысли. Оде парафрастической был предводителем псалом...». Во всех же «собственных его сочинениях, придатки его как отливаются от чужих выработанных мест, а у него по большей части обессиленных переводом: и весьма б было сие чудесно, ежели б ему что нибудь выдумать от себя» (34 — 35). И тут же упрекнет Сумарокова в творческой ограниченности.

«Того ради,— вопрошает Тредиаковский,— где ж его превосходная острота (остроумие, способность находить в окружающей действительности яркое, запоминающееся, смешное.— *А. К.)*? Есть она, но общая многим (т. е. всем остроумным людям.— *А. К.)*. Превосходная острота не в понятии токмо одном, но еще в вымысле и в изобретении состоит. Но Автор толь мал в вымысле, что ни имен для смеха выдумать от себя не мог: его и Штивелиус в Эпистоле о стихотворстве так же чужой, а именно из помянутого ж Голберга, и сей самый Тресотиниус Молиеров Трисотень» (35).

Однако, и указание на заимствования, имевшие место в сочинениях Сумарокова, и относительную неоригинальность его произведений, и упреки в творческой ограниченности писателя, как и многое другое, сказанное Тредиаковским по адресу Сумарокова, не содержали в себе каких-либо оценок, одна констата-

ция фактов. Это уже не критика, а литературоведение, и принадлежит к тому ее разделу, который составляет писателеведение, в данном случае — сумароковедение, и заслуживает особого разговора.

Трагедию «Хорев» Тредиаковский рассматривает как критик, опираясь на «драматические правила» (92).

Прежде всего он замечает, что она «неправо названа одним Хоревым: ей надлежало было дать имя *Оснельда* и *Хорев*», если автору уж очень хотелось имя Хорева вынести в заглавие. Реальному же содержанию трагедии, пишет Тредиаковский, отвечает название «Оснельда», потому «что наименование всегда делается драматическим штукам от того лица, которое в драме есть героем, и коего больше есть действия в ней. Но сами рассудите, меньше ль действия Оснельдина во всем Хореве против действий самого Хорева? Ею началась трагедия, ею продолжалась, ею завязалась, смертию ея и развязалась» (92).

В нарушение «театральных правил», согласно которым «не все происходящее следует изображать на сцене», и особенно то, что «по своей чудовищности или гнусности не достойно взоров зрителей»[26], Хорев убивает себя на глазах «смотрителей». Он «кровию своею *обагрил пред всеми театр*» вместо того, чтобы «уйти за ширму, и там убиться; а о смерти б его всеконечно непреминул, выбежав запыхавшись, какой нибудь воин сказать...» (93).

Затем Тредиаковский обращает внимание на отсутствие элементарной логики в поступках действующих лиц, на немотивированность их поведения. Так, отмечает он, Хорев находясь «в самом остром болезновании, в самом крайнем безпамятствии, и при самой кончине... сочиняет на гроб любезнейшей его Оснельды эпитафий», да еще стихами. И снова судит Сумарокова, опираясь на его же собственные теоретические воззрения. «Крайняя горесть и печаль,— пишет Тредиаковский,— *не умеют говорить витиевато*; сему и Автор наш не спорит в Эпистоле о стихотворстве. Чего ж ради он дал умирающему Хореву толь кудрявые речи в сочинении эпитафия? Можно заключить, что не Хорев был в беспамятстве, но сам господин Автор» (93 — 94).

Далее Тредиаковский удивится «нерассудности» Оснельды, которая по воле Автора выглядит смешной, «премногими речами» рассказывая Астраде («мамке Оснельденой») то же самое, что «Астрада сама ей сказывала...». И заметит: «Но есть ли ум у Автора, что он велел Оснельде пересказывать все сие знающей Астраде? Удивительно, как Астрада могла все такое велеречие терпеливо выслушать и не закричать: *полно полно, сударыня; я*

это знала тогда, когда ты еще молокососиха была. Разум говорит, что всем сим словам надлежало быть в устах Астрадиных...» (94 — 95).

Да и сама Астрада ведет себя довольно странно, как «самая совершенная философка». Она «не меньше сильна в рассуждениях, коль стоик Зенон, Эпиктет, Сенека, Марк-Аврелий, и из новых Юст-Липский, Каспар-Сциоппий и Яков Томазий. Словом, пред Астрадою Кий, Хорев, Велькар, Сталверьх, Завлох и сама Оснельда, все ничто, что до разума и рассуждений. Кто ж она? женщина. Какóва состояния? служащая (служанка, «мамка».— *А. К.)*. Где философии обучилась? не знаю: знаю только, что Астрада женщина и показывается ученою» (95).

Если Хорев порою ведет себя нелогично, Оснельда смешно, Астрада неестественно, Сталверх глупо, то Кий — непоследовательно, считает Тредиаковский. «...Его равнодушие весьма странное: он представлен от Автора то лехконравным, то тяжелонравным; иногда он у него весьма добрым человеком; а иногда чрезвычайно злым. Кий сей как некоторый флюгер: куда ветр ни подует, туда он и оборотится. Словом, Кий Авторов совершенный есть гипохондрик, или некоторый род сумозброда» (98). Таким образом, к недостаткам «Хорева» Тредиаковский относит и невыдержанность одного из основных на то время требований драмы: поведение героев должно быть последовательным, однозначно соответствуя характеру и общественному положению каждого.

Но это еще далеко не полный перечень художественных недостатков сумароковской трагедии, отмеченных Тредиаковским.

«Обличает неискусство Авторово», пишет он, и отсутствие в «Хореве» двух важнейших составляющих драматического произведения. Известно, напоминает Тредиаковский, «что в составе трагедии, и всякия драматическия штуки, находятся так называемые три единства; а именно, *единство действия*, *единство времени* и *единство места*». Так вот, замечает он, «мне кажется, что у Автора нашего в трагедии Хорева нарушено первое из единств оных, а именно *единство представления*». В ней имеются «*два узла*» (две завязки) и «*два развязания*», «а следовательно, не одинакое, но двойное представление: одно о Хоревой любви с Оснельдою, а другое о Киевом подозрении на мнимое злоумышление от обоих на него». Один «узел» «завязывается» еще «с самого оглавления» и «развязывается» уже «в самом конце четвертого действия», другой — «завязывается» до «развязания» первого и «развязывается ... в начале пятого действия». Эта «неисправ-

ность» от «нерадения» Автора «об удовольствовании смотрителей» снижает «силу драмы» (99, 100).

Нарушено в трагедии и единство времени, потому что даже в течение суток невозможно «толь многим делам сделаться», которые по ходу пьесы должен сделать Хорев (101).

Прощая Сумарокову последнее нарушение, хотя и существенное, однако все-таки частное: «Но пускай, что Автор не погрешил (как то всеконечно соврал в рассуждении действа) в единстве времени»,—Тредиаковский не прощает ему главного — пренебрежения назначением трагедии: «...однако, превеликое и непростимое учинил он погрешение в рассуждении плода от трагедии» (102). Недостаток, с точки зрения теории литературы того времени, представлений о задачах и целях трагедии, действительно возмутительный, вопиющий, ниже всякой критики...

«Сие представление есть не простая игрушка, но игрушка соединенная с крайнею смотрителей пользою. Трагедия,— выговаривает Тредиаковский Сумарокову,— делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзение ею не учительским, но некоторым приятным образом. Чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно ни имело каких успехов, всегда б наконец быть в попрании, подражая сим самым действиям Божеским... Но кто торжествует на конце у Автора? злоба. Кто ж и погибла у него? добродетель... Разодрать же должно оную Авторову всю тетрадь, когда в ней должного плода не знать» (102).

«Тресотиниуса» Тредиаковский оценивает, прилагая к нему понятие о сущности и назначении комедии, «Хорева» — основываясь на понятии о сущности и назначении трагедии. Аналогичным образом он поступает и вырабатывая свое суждение о сумароковской «Оде... всемилостивейшей государыне императрице Елизавете Петровне, самодержице всероссийской в 25 день ноября 1743», выясняя, насколько «вымышленно и искусно Автор воспевает самодержицу нашу» (73), предварительно напомнив Автору, «что он оду сочинял, то есть самый высокий род стихотворения», который «не терпит обыкновенных народных речений», от них «удаляется и приемлет в себя токмо высокие и великолепные» (53).

Изложив план — «нагое содержание» — оды, он делает вывод, что все сказанное Сумароковым, все его «слова как прониз-

ки на шнур без разбора положены: нет связи, нет соединения, нет расположения, нет порядка; одно токмо что было нечто сочиняемо, и сочиняемо так, как попало». И затем прямо указывает на критерий, каким пользовался, оценивая эту оду. «И хотя ж оды свойство есть такое, по мнению Авторову, что она *взлетает к небесам, и свергается во ад, мчася в быстроте во все края вселенны, врата и путь везде имеет отворенны*; однако сие не значит, чтоб ей соваться во все стороны, как угорелой кошке, но чтоб ей по одной какой линее, по прямой, или круглой, или улитковой взлетать к небесам, и спускаться в дол; то есть, беспорядок ее долженствует быть порядочен и соединен, и нестись чрез все горы и долы, выше, как говорят, дерева стоячего и облака ходячего, к одному токмо главнейшему делу. Инако, ода будет не ода, но смеха и презрения достойный сумбур». Таковой и оказалась ода Сумарокова, которая «по самой искренности, и по правому моему разумению.., из негодных негоднейшая...» (74 — 75).

Таким образом, свое суждение о художественности сумароковской оды, ее жанрово-содержательной стороне Тредиаковский выносит также не произвольно, руководствуясь не личными ощущениями и пристрастиями, а опираясь на теорию, на понятие об оде, которое было представлено в «Эпистоле о стихотворстве», поверяя Сумарокова-одописца Сумароковым-теоретиком, осуществляя на практике то, что впоследствии А. С. Пушкин будет вменять в обязанность критике: «... писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным»[27].

4

Если исходным для критики Тредиаковским *жанрово-содержательной* составляющей художественности литературных произведений была современная ему «наука о стихотворении и поэзии», понятия о конкретных видах поэзии, их назначении и специфике, то его критика другой составляющей художественности — *искусства слова*, основывалась на правилах грамматики, которая в то время являлась и общей теорией языка.

Грамматической критике литературных произведений уделялось тогда повышенное внимание. И не случайно, потому что именно искусство слова почиталось тогда главным показателем художественного мастерства и таланта писателя.

Нельзя, чтоб тот себя письмом прославил,

Кто грамматических не знает свойств и правил,—

цитирует Тредиаковский «Эпистолу о стихотворстве» Сумарокова, а затем и «Эпистолу о русском языке»:

Кто пишет, должен мысль прочистить наперед,
И прежде самому себе подать в том свет,—

и затем использует против Сумарокова его же собственное оружие (48).

Владение национальным языком было первым условием творческой состоятельности писателя, а вторым — соответствие его «речений» жанровой специфике и назначению литературных произведений. Именно искусство слова становится главным предметом критики Тредиаковским двух од и стихотворных трагедий писателя. «...Искусство в его сочинениях станет токмо пред мой суд» (36),— заявит Тредиаковский, приступая к рассмотрению произведений Сумарокова-стихотворца.

На эту сторону критики Тредиаковского литературоведы, как говорилось выше, уже обратили свое внимание[28]. Отметим только ее разнообразие.

Тредиаковский уличает Сумарокова, что тот не в ладу с падежами, не ведает, что и к какому лицу относится, «грешит» по части родов и т. д., одним словом — не знает того, что «дети обучающиеся грамматике знают». И при этом иронизирует: нашему Автору «угодно быть выше утвержденных правил в красном языке, или лучше, сим образом угодно ему не знать того и поныне» (38).

Наиболее часто он прибегает к *семантической критике*, выделяя слова и выражения, которые у Сумарокова получили неверное значение.

«...К существительному имени *дол,*— пишет Тредиаковский,— Автор придал имя прилагательное *низкий*. Но мы дола никакова не знаем не низкого: разве по сему есть у Автора дол вышний» (39). Но «дола вышнего» не бывает, а «низкий дол» — в лучшем случае тавтология, потому что *дол* сам по себе означает *низину*, *дол* всегда *низкий*.

Нельзя, заметит Тредиаковский, *разрушить народы*, их можно только «рассевать, развевать, раззорять, рассыпать, потреблять, истреблять.., но разрушить умеем мы городы, и прочие здания; или иногда разрушаем мы и дружбу; но никогда не разрушаем народы» (41). «...Славное в Гамлете слово *поборник*...

сколько в ложном знаменовании употреблено, столько и в смешном... слово *поборник* значит не *противника*, но *защитника* и *споспешника*», а Автор «употребил сие слово за *противника*, говоря,

> Се Боже пред Тобой сей мерзкий человек,
> Который срамотой одной наполнил век,
> Поборник истинны, бесстыдных дел рачитель,—

крайно в ложном знаменовании» (82 — 83).

Стилистическая критика: «...в сей строфе читаю я трижды местоимение *их;* а именно, при *сынах их*, при *дщерях их*, при *овцах их*. Однако, чьи сыны, дщери и овцы, то как родителей так и стяжателей их не вижу, а не вижу ни в двух предыдущих строках, ни в последующей» (45). «...Автор употребил слова к *подножию монарших ног...* к подножию ног хорошо ль? всеконечно подножие есть не рук... Не по свойству нашего языка *повергаются грады прахом*, но надобно в *прах*» (51). Отмечен и двоякий («обоюдный») смысл слов «дела, что небеса пронзают»: непонятно, что и чего «прознают» — дела небеса или небеса дела? (52). То же и в стихе «*камень дал источник водный*», который «обоюдное, то есть порочное имеет сочинение: ибо Автор ни чем не различил, *камнем ли дан источник водный*, или *источником водным дан камень*» (69). И т. д.

Орфоэпическая критика: «...слово *сыны́* положено иамбом неправо: ибо оно есть хорей *сы́ны*, а по словенски *сынове*. Но Автор мало печется о наших ударениях, или лучше, не хочет их знать...» (45).

Морфологическая критика: «...стих, *в которых он три флота правил*, порочное имеет правление, для того, что глагол правлю, означающий повеление к правлению, а не действие самое правления, правит творительным падежем, а не винительным, чего ради и надлежало ему быть, *в которых он тремя флотами правил*» (55). «*...Любезной дщери* вместо *любезныя дщери* есть неправильно и досадно слуху, для того что существительного имени *дщери* есть полный родительный падеж, а прилагательного *любезной* есть сокращенный, или лучше, развращенный от народного незнания, а в самой вещи он есть дательный. Следовательно, в красном сочинении дательный падеж за родительный употреблять очень худо» (61). «В осьмом стихе употреблено слово *любови* («Исполненная днесь любови».— *А. К.)*, не знаю ж по каковски: мы прочие все склоняем сие имя следующим образом: *любовь,*

любви, а не *любови*, и так далее во всех косвенных падежах, кроме винительного и звательного» (62). И т. д.

Пунктуационная критика. Процитировав:

О! дерзка мысль куды взлетаешь?
Куда возносишь пленный ум?
Елисавет изображаешь,
Ея дел славных громкий шум
Гремит во всех концах вселенны,
И тщетно мысли восхищенны.
Известны уж ея хвалы,
Уже и горы возвещают
Дела, что небеса пронзают,
Леса, и гордые валы,—

Тредиаковский пишет: «...препинания и в сей строфе у Автора худы: ибо по третьем стихе надлежит быть двоеточию, а не запятой; по пятой точке, а не запятой; по шестом двоеточию, а не точке» (52, 53. См.: также стр. 56 — 57, 58 и др.).

Собственно *стиховедческой критики*, вполне естественной и ожидаемой чуть ли не как основной в устах реформатора отечественного стихосложения, в «Письме» Тредиаковского было сравнительно мало.

Он упрекает Сумарокова, который ради рифмы «Скамандрин дым» — «Рим», пренебрег исторической правдой, последовательностью событий, и получилось, что Иулий взял Рим — «частицу вселенной», после того, как покорил «весь себе мир», т. е. всю «вселенную». Автору, заметил Тредиаковский, был «надобен только эмфазис, то есть сильное изображение», а ему «надлежало-было стараться о том.., чтоб и эмфазис, и рифма были у него между собою согласны» (60).

В другом месте, процитировав:

В далнейшие пространства сéлы,
Пронзив последние пределы,—

он отметит, что сéла могут быть «*дáльнейшими*» («дальними»), но не «*дальнéйшими*», как следует из стиха, и что «*село* есть среднего рода, которое во множественном именительном имеет *сéла* (сёла.— *А. К.*), а не сéлы». И скажет: «Что ж *села* не согласятся с *пределы*; тому мы невиновны: мы токмо видим, что Автор не исправен в языке, и знаем, что для рифмы не должно портить языка» (69,70).

Отметит Тредиаковский и «премногое множество его (Автора) иамбических гексаметров в составе своем порочных тем, что пресечения не означают они иамбом», которые находятся «в Хореве, в Гамлете и в Эпистолах» Сумарокова (76, 77). И т. д.

5

Уделяя основное внимание художественным составляющим, художественной стороне литературных произведений, Тредиаковский-критик не забывает и о других их сторонах.

Процитировав строфу из переложения псалма 143 (духовной оды), где были слова: «Как ветер пыль в ничто преводит»,— Тредиаковский замечает: «В сей строфе государь мой, не против грамматики уже погрешено: здесь соврано против общия философическия правды. Кто господина Автора научил, что ветер пыль в ничто преводит? Сим бы способом, по седми тысячах лет от сотворения света по нашему счислению, давно уже земля вся в ничто была превращена. Ветер пыль только с одного места на другое преводит, а не в ничто обращает: от количества сотворенныя материи, по мнение знатнейших философов, ничего не пропадает; но токмо она инде прибавляется, а инде потому ж убавляется». Здесь мы имеем дело с *естественнонаучной критикой.* Однако, уличив Сумарокова в незнании закона сохранения и превращения материи, Тредиаковский эту неосведомленность ему прощает: «Но сие, государь мой, не филологическое, да философическое, и для того можно такое незнание Автору опустить» (38 — 39).

С естественнонаучных позиций рассматривает Тредиаковский и строку: «И статут брань творящи воды»: «... прошу, государь мой, сказать мне, что значит *стать брань творящим водам*? Стать водам, есть несвойственное; а стать водам брань творящим, и того несвойственнее» (41).

Тредиаковский постоянно упрекает Сумарокова и в незнании истории. Например, когда, перелагая псалом, «употребил он слово *церквей*», хотя «надобно ему было знать, что иудейского Храма не называем церковию... Слово Церьковь есть христианского стиля», и потому назвать иудейский Храм церковью неправильно. Тем более что «в точном своем знаменовании» церковь означает «собрание верующих во Христе», «хотя в простом языке (обиходе.— *А. К.)*» и «называется здание святое церковию» (46).

Подметил Тредиаковский и «сумесицу» в изложении Сумароковым фактов: «Сперва у него Александр Великий воюет, потом Кир идет, который был прежде Александра, на Вавилон; после, тотчас Греция соглашается на Трою, и уже требует силою Елены, а сие было задолго прежде Кира. Но вот и конец Римския республики непосредственно после Кира: Иулий с Помпеем междуусобно сражаются, так что Иулий смертию как мячом в Помпея бросает, хотя от Кира до сего времени и много лет прошло. Что ж еще? паки война при Трое, и месть как одеялом кроет Пергамские воды. Что ж и напоследок? Так называемый, только ж впрочем не логический, *круг порочный*, то есть, Агамемнон еще не начал Троянския осады, хотя уже месть и кроет Троянские реки: ибо он приносит дщерь свою Ифигению в жертву богам прежде, нежели еще месть покрывала Пергамские воды». И тут же вопрошает: «Не энтузиасм ли то, государь мой, нетрезвый? или лучше не сумбур ли то прямо сумбурный, где круглое с четвероугольным смешано? Надобно, чтоб наш Автор чрез чур хватил Гиппокренския воды́, когда он сие сочинял» (61 — 62).

Это уже *историческая критика* произведений Сумарокова.

К ней принадлежат и замечания о смешивании «прямыя и баснословныя истории» (59) и о неточностях при обращении к баснословию. «...вот еще и у Нептуна скиптр...! — возмущается Тредиаковский,— Что за новая митология? Древние язычники изображали сего бошка с трезубцем, а не с скиптром. Однако, будь трезубец Нептунов скиптром: метафора сия несколько прилична; только ж не знаю, пристойно ль, чтоб поганский божок внесен был сюда от сочинителя христианина, и вручал бы свой скиптр правовернейшему Государю» (64 — 65).

В последних словах явная дань *идеологической критике*, ее духовной разновидности. К ней относится и реплика о Тритонах — «Нептуновых пьяных музыкантах». «...На что, сии Нептуновы песнопевцы здесь? Не можно ль бы христианину было и без них обойтись в толь важном описании?» — недоумевает Тредиаковский и восклицает: «Боже преблагий! Высокочестивейшему императору, истиннейшему христолюбцу и правовернейшему христианину, в вере скончавшемуся, богомерзкие Тритоны песни поют!» (67). Прямым следствием духовной критики был и более ранний упрек Сумарокову, что он кощунственно вкладывает в уста одного из персонажей «Тресотиниуса» «слова Христа Спасителя нашего» (32).

У Тредиаковского мы встречаемся и с *этической критикой*, которой он подвергает поведение и наставления «философки»

Астрады. «...Со всею ее философиею,— пишет он,— она не весьма постоянно стоичиха, и еще вредительная чистоте нравов жонка. Сперва она советовала, чтоб Оснельда *искореняла яд любви*; изрядно: но в третьем действии, в явлении втором, показывает себя почитай своднею Оснельде печалящейся, что *она в девичестве любовным пламенем дышит*», и советует не следовать «безумным предрассудкам», от которых «наше естество суровствуя страдает», то есть «велит любиться *по растленному природному желанию...*». «Все сие ложь! все сие нечестие! все сие вред добронравию!» — гневно восклицает Тредиаковский (95 — 96, 98).

Наряду с конкретной критикой произведений Сумарокова с самых разных их сторон, Тредиаковский прибегает и к обобщенным суждениям. Так, отметив многочисленные недостатки «Оды... императрице Елизавете Петровне...», итожит сказанное: «...Сия Авторова ода порочна сочинением, пуста разумом, темна и обоюдна составом слов, низка безразборными речами, ложна повествованием бывших дел, непорядочна, наполнена без нужды повторением тех же самых слов, неисправна в мере стихов, безрассудна в употреблении баснословия, напоследок, а сие всего прочего хуже, отчасти и неправоверна» (72 — 73).

Точно также он поступает и оценивая язык Сумарокова. «Посмотрим же теперь трагическую и эпистолярную его речь,— пишет Тредиаковский.— Но какую я в ней вижу неравность? Вижу совокупно высокость и низкость, светлость и темноту, надмение и трусость, малое нечто приличное, а премногое непристойное; вижу точный хаос: все ж то не основано у него на грамматике, и на сочинении наших исправных книг, но на площадном употреблении» (78).

«Письмо» Тредиаковского с «Рассуждением» о трагедия и одах Сумарокова явилось у нас не только первым, но и во всех отношениях удачным опытом всесторонней, в полном смысле профессиональной критики литературных произведений, где не было места вкусовым и политическим пристрастиям, а все сказанное Сумароковым поверялось и оценивалось «на основании понятий, до которых достигло человечество» именно в тех областях жизни и сферы знаний, какие получили отражение или просто были затронуты в его произведениях.

В своем «Письме» Тредиаковский приводит примеры различной критики, указывая на существование и закладывая основы самых разных «критик» литературных произведений — художественной, идеологической, духовной, этической, лингвистической, исторической, естественнонаучной и т. д., история которых

составляет подлинную картину исторического развития критики произведений художественной словесности и должна быть предметом изучения. И прежде все русской критики XVIII века, у истоков которой стоял В. К. Тредиаковский.

Примечания

[1] *Берков П. Н.* Развитие литературной критики в XVIII веке // История русской критики: В 2 т. Т. I. М.; Л., 1958. С. 58.

[2] *Стенник Ю. В.* Литературная критика периода классицизма (1740-е — 1770-е гг.) // Очерки истории русской литературной критики: В 4 т. Т. I. СПб., 1999. С. 48.

[3] *Брюнетьер Ф.* Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 102.

[4] См.: История русской литературной критики. М., 2002. С. 7—19.

[5] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 130.

[6] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. II. М., 1949. С. 254.

[7] *Брюнетьер Ф.* Литературная критика... С. 102—103.

[8] См.: *Курилов А. С.* «Открывать красоты», «изучать открытое» // Литературная газета. 1973. 19 сентября. С. 6; *Он же.* Границы литературно-критического познания // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977. С. 171 — 192.

[9] *Берков П. Н.* Развитие литературной критики в XVIII веке... С. 5.

[10] *Гуковский Г. А.* Тредиаковский как теоретик литературы // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма (XVIII век. Сб. 6). М.; Л., 1964. С. 68—69.

[11] *Стенник Ю. В.* Литературная критика периода классицизма... С. 51.

[12] Там же. С. 50—51, 52.

[13] *Левитт М.* Пасквиль, полемика, критика: «Письмо ... писанное от приятеля к приятелю» (1750) Тредиаковского и проблема создания русской литературной критики // XVIII век. Сб. 21. Л., 1999. С. 69.

[14] *Стенник Ю. В.* Литературная критика периода классицизма... С. 52.

[15] Там же.

[16] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. Т. III. С. 18.

[17] *Максим Грек.* Сочинения: В 3 т. Т. III. Казань, 1862. С. 286.

[18] *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма. Евю. 1619. Л. 237 об., 238, 4.

[19] См.: Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира: В 2 т. Т. II. СПб., 1868. С. 395.

[20] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. М., 1953. С. 124, 139.

[21] *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 331.

[22] *Тредиаковский В. К.* Ода торжественная о сдаче города Гданска. СПб., 1734. С. 28 ненум.

[23] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 125.

[24] *Тредиаковский В. К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Критика XVIII века. М., 2002. С. 29, 30. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

[25] См.: *Феофан Прокопович.* О поэтическом искусстве // *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 432—433.

[26] См.: Там же. С. 435.

[27] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. X. Л., 1979. С. 96.

[28] См., например: Очерки истории русской литературной критики. Т. 1. С. 49—53.

Л. Е. Ляпина

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И ТРАДИЦИИ ПЕЙЗАЖА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ

В современном литературоведении, при рассмотрении вопроса о роли В. К. Тредиаковского в литературном процессе, все настойчивее звучит тезис о его глубинной интуиции и прозорливости, определивших экстраполяцию его новаций в дальнейшей литературной жизни. Заслуживает внимания временной масштаб этих экстраполяций. Как замечает О. Б. Лебедева, «многие черты его поэтического стиля и эстетического мышления найдут своих наследников через два, а то и три литературных поколения»[1]. При этом преимущественное внимание исследователей привлекают версификаторские либо стилистические опыты Тредиаковского.

Представляется, что не менее интересны (и пока недостаточно оценены) эксперименты Тредиаковского в других сферах — например, сюжетно-тематической, жанровой. Непосредственным предметом анализа в данной работе стала поэтика пейзажа в оригинальных поэтических произведениях Тредиаковского, рассмотренная в исторической перспективе.

Эстетическое отношение к природе, как известно, принадлежит к сравнительно недавним завоеваниям культуры; в частности, пейзаж русская поэзия «открывает» именно в XVIII в. При этом самоценность природы выясняется по мере осознания человеком себя частью Вселенной (просветительская модель); позже именно принципы изображения природы наглядным образом демонстрируют трансформацию системы «человек-мир».

В лирике пейзаж не только становится привычным компонентом произведения, но роль его в дальнейшем усиливается и усложняется; уже XIX век дает целую систему форм и путей создания лирического пейзажа и пейзажной лирики.

Хотя количественно лирика, включающая изображение природы, занимает в наследии Тредиаковского довольно скромное место, качественную роль ее в общелитературном процессе трудно переоценить. Он — первый русский поэт, для которого природа становится собственной темой лирического произведения, выступая в сюжетообразующей функции. Это «Описание грозы,

бывшия в Гаге» (1726 или 1727 г.) и ода «Вешнее Тепло». Следует учесть также ряд стихотворений, в которых тема природы занимает значительное место — «Песенка, которую я сочинил еще будучи в московских школах на мой выезд в чужие краи» (1726) и др. Эти произведения и станут главным предметом нашего внимания в данной работе.

Факт новаторства уже отмечался исследователями. «Самым ранним произведением русской литературы, вызванным непосредственными впечатлениями природы, является ода «Вешнее Тепло» (1756) Тредиаковского. Ода эта представляет собой попытку нарисовать пространную картину наступления весны»[2]. Представляется небезынтересным сделать следующий шаг, выяснив принципы и пути создания этой картины, т. е. обратившись непосредственно к поэтике.

Знаменателен уже типологически точный (разумеется, интуитивный) тематический выбор Тредиаковского: гроза и весна. Известно, что событийность природных явлений порождается двумя кардинальными причинами: астрономическими (обусловливающими сезонные и суточные циклические изменения) и метеорологическими (погодными), т. е. связанными с состоянием атмосферы (дожди, грозы, туманы, снегопады и пр.). Дифференциация эта существенна не только в плане климатологии и физики атмосферы, но и в плане субъектно-творческого освоения природного мира: динамические процессы первого типа принципиально предсказуемы, второго — нет (или весьма относительно). Соответствующие различия их понимания человеком несложно увидеть уже в мифологиях, в фольклоре. «Сезонные», «цикловые» события природного мира осмысляются как естественные, гармонизирующие человеческое бытие; метеорологические — как враждебные человеку. В литературе же они формируют, как мы постараемся показать, две традиции.

Соответственно, у их истоков — два стихотворения Тредиаковского: «метеорологическое» («Описание грозы...») и «цикловое», «сезонное» («Вешнее Тепло»). При этом они противоположны по своей экспрессивно-эмоциональной заданности: из мира природной гармонически-«цикловой» жизни выбран наиболее благостный для человека — весна, из мира метеорологического — наиболее страшный и опасный — гроза.

Обращение к онтологическим корням жизни природы, думается, правомерно и необходимо в отношении к творческим опытам Тредиаковского. Его интересует именно событийность природы. Первое, что обращает на себя внимание в лирических пей-

зажах Тредиаковского — это их внутренний динамизм. Явления природы представлены в развитии, активном движении и трансформации. Эта тенденция противостоит формирующейся традиции пейзажных «вкраплений», выполнявших фоновую, подчиненную роль: природа в этих «вкраплениях» (например, у Ломоносова) принципиально статична, неизменна. Примеры такого рода есть и у Тредиаковского — в «Песне, сочиненной в Гамбурге» к торжественной праздничной коронации императрицы Анны Иоанновны (1730), «Элегии о смерти Петра Великого» (1725) и др. Но в перспективе историко-литературного развития гораздо существеннее его интерес к природе как изменяющейся, живущей живой жизнью. Ведь именно такой будут изображать ее Г. Р. Державин и В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев и А. А. Фет, Н. А. Некрасов и И. Ф. Анненский, А. Н. Майков и Я. П. Полонский, А. А. Блок и Б. Л. Пастернак.

В стремлении придать своим пейзажным сюжетам динамизм, Тредиаковский обращается к наиболее очевидным и сильным приемам. Это повышенная концентрация глаголов и глагольных форм особенно — в «Описании грозы...», где она составляет около 35% (для сравнения: в «Стихах похвальных России» — 10%, в «Прошении любве» — 28%). При этом глаголы и глагольные формы ставятся преимущественно в сильную позицию (в рифму или в начало строки):

Ночь наступила,
День изменила,
Сердце упало:
Все зло настало!
Пролил дождь в крышки,
Трясутся вышки...[3]

То же в «Вешнем Тепле»:

...Ручьи на пажитях растущих
Ничем не обузданы суть;
Крутятся те в долах цветущих,
Стремясь, пен с белью, шумно в путь;
Нева кристалл свой разбутила,
И с понта корабли впустила...

Помимо количественного преобладания, существенно, что это все — глаголы наглядного, выраженного действия, не состояния.

В результате художественная реальность изображенного предстает принципиально и убедительно подвижной.

Вместе с тем, характерным для пейзажной лирики Тредиаковского является нежелание строить динамические «портреты» природных явлений фабульно, т. е. как рассказ о последовательном их развитии — что, казалось бы, естественным образом могло организовать их для читателя. Но у Тредиаковского нет повествования об этапах наступления весны, как нет и упорядоченного во времени развертывания грозы. Читатель включен в поток сиюминутно совершающихся событий, но не сориентирован в их последовательности. Гром, молнии, дождь, тьма — сосуществуют одновременно. Сюжет разворачивается с помощью глаголов несовершенного вида — как количественное приращение, разрастание единой картины субъективного видения.

В «Вешнем Тепле» нет весны ранней и поздней, все изображенное — это черты и признаки «просто весны», и их упорядоченность не имеет никакого отношения к реальной последовательности их проявления. То же — в «Описании грозы, бывшия в Гаге» Правда, вторая половина этого стихотворения содержит картину завершения грозы и умиротворения природы — но это происходит в ином глагольном наклонении, как мечта и мольба «глашающих на небо» людей:

«О солнце красно!
Стань опять ясно,
Разжени тучи...»

Заявленное в заглавии «описание» оказывается незавершенным: оно неполно, конец грозы по сюжету остается уделом упований человека.

Таким образом, композиция пейзажных стихотворений Тредиаковского опирается на логику авторского переживания, рассуждения — не на предметную фабулу. Общая схема описания грозы и весны индуктивная: от наблюдения, чувственного восприятия — к обобщению, размышлению, выводу (в чем можно увидеть, очевидно, влияние традиционной поэтики псалмов с их финалами). Ведущим композиционным принципом выступает демонстрационно-панорамный, управляемый авторской мыслью.

Каковы бы ни были конкретные причины, побуждавшие Тредиаковского избегать фабульного элемента при последовательном стремлении сделать пейзаж динамичным, очевидно, что фабульность способствовала бы появлению эпико-повествова-

тельного акцента; Тредиаковский же явно предпочитает сохранять верность определяющим родовым признакам лирики. В этом, очевидно, его перспективная роль как создателя пейзажной лирики в ее родовом качестве.

Поэты конца XVIII — начала XIX в. обычно подчиняли сюжеты своих пейзажных стихотворений дидактическим или онтологическим заданиям. Таковы «Апрель» М. М. Хераскова (1783) — апрель как аллегория непостоянства, обмана; «Весна» П. И. Шаликова (1809) — весна как повод для благоговения «пред тайной Провиденья», устанавливающего «вечную весну для добрых»; разрастающаяся тема возмездия и искупления в живописании гроз — «Размышление по случаю грома» И. И. Дмитриева (1805), «Гроза» В. Н. Григорьева (1834) и др.

В дальнейшем фабульность в сюжеты, связанные с изображением «сезонных» и особенно «метеорологических» явлений природы, конечно, все же проникает; но, во-первых, достаточно поздно (преимущественно в послепушкинский период), а во-вторых, при ее появлении динамика временного развития всегда превозмогается иной, авторски-сюжетной, присущей лирическим законам. Так, в «Весенней грозе» Тютчева роль такого противовеса играет известная интерпретационная концовка («Ты скажешь, ветреная Геба...»), формирующая в итоге композицию всего текста как двухчастную: событие и его осмысление, при котором последовательное живописание грозы выступает лишь подчиненным элементом композиционного замысла.

Принцип этот сохраняется и значительно позже. В середине XX века, в «Грозе» Н. А. Заболоцкого (1946) великолепно и мощно разворачивающийся «кинематографичный» сюжет грозы осложнен параллельным (и нарастающим) развитием темы поэтического творчества, которая и определяет собой финал. Сюжет опирается вновь не на последовательное описание событий, но на интерпретацию, авторское осмысление и переживание их; он принципиально метафоричен[4].

О еще более смелой, следующей ступени метафоричности, также последовательно расширяющей и фактически строящей многоступенчатый сюжет стихотворения, можно говорить и в отношении «гроз» Пастернака.

В «сезонную» тематику фабульность проникает также во второй половине XIX в.— но, как правило, чаще не на уровне отдельного стихотворения, а в масштабах лирического цикла. В русской поэзии этого времени, как известно, формируется традиция лирических циклов, посвященных тому или иному времени

года. И для них фиксация последовательно и постепенно вступающей в свои права весны или осени оказывается более характерной, чем для отдельно взятого стихотворения. Так, в цикле Фета «Весна» (1863), построенном в целом на монтажно-ассоциативных началах, признаки ранней весны («верба... пушистая», «сквозящий» «березник», «пролетные журавли») упоминаются все же преимущественно в стихотворениях, открывающих цикл, а поздней («семья пичужек молодая», «сад... в цвету», кукование кукушки) — в завершающих. Но такая «хроника» времени года — не более чем тенденция, одна из сюжетообразующих, притом характерная лишь для 1840 — 1860 гг. Позже она изживается, по мере окончательного утверждения лирического цикла в своем родовом качестве[5].

Вообще же в плане образотворчества вторым (после динамизма) важнейшим художественным открытием Тредиаковского является, на наш взгляд, то качество его лирических пейзажей, которое соотносимо с особенностями восприятия мира человеком. Понятно, что в отношении литературного произведения мы можем говорить лишь о художественной (т. е. воображаемой) реальности. При этом, как известно, эта художественная реальность всегда моделируется автором на основе представлений о реальности «настоящей», в частности, учетом способов, путей человеческого постижения внешнего мира. Первым из таких способов выступает познание мира с помощью пяти чувств: зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса. Соответственно, в художественном произведении различные проявления природной жизни могут представляться либо зримыми (цветовые, световые их характеристики), либо звучащими, либо связанные с запахами, вкусовыми ощущениями и т. п. Результатом этого является эффект авторского (и читательского) соприсутствия в художественной реальности произведения. При последовательном использовании приема в лирике с его помощью утверждается центральное положение «человека чувствующего» в моделируемой реальности.

Характерной чертой лирических весенних пейзажей Тредиаковского (и многих поэтов следующих поколений) является именно разнообразие чувств и ощущений, навеянных образами природы.

Обратимся сперва к оде «Вешнее Тепло», задача которой — внушить читателю непосредственные чувства радости, удовольствия, восторга, обусловленные приходом весны; внушить — посредством поэтического образного слова, в частности — вызывающего чувственные ассоциации. При этом количественно преоб-

ладающие цветовые и световые характеристики деталей природного мира (как известно, ведущую роль в восприятии человеком внешнего мира играет зрение) активно соединяются в его пейзаже с описаниями всевозможных звуков, ароматов, веяний, ощущений прохлады, зноя и т. д.

Уже заглавие — «Вешнее Тепло» — формирует определенно-положительную установку на восприятие оды прежде всего благодаря позитивным температурным ассоциациям[6].

В первой же строфе стихотворения экспрессивная семантика названия поддержана контрастирующими образами «падшего» «с сыри» снега и «прозябшей» зелени. И далее, при несомненно значительной роли наглядно-зримых деталей, а также включающейся звуковой стихии («щебетливая ласточка»), необычно важной оказываются «дыхание... чистое» весны, «зефиры тонки», «прохлада майская», изгнавшая «мраз и трескуче зло»; «благоуханные сады». Именно эти образы формируют на протяжении 1—5 строф, посвященных эскизно-панорамному обозначению весеннего пейзажа, устойчивое эмоциональное поле.

Далее, в 6, 7 и 8 строфах от живописания поэт переходит к обобщениям, аллегориям и рассуждениям, дидактического плана. Описания же непосредственно ощущений и впечатлений вновь возникают в тексте уже следующего предметно-тематического «блока» оды — с появлением на фоне пейзажа человека (рыбаки, пастухи, водящие хороводы селяне, оратай и пр.). Причем опять, наряду с деталями, доступными только зрительному восприятию, включаются такие образы, как «тишь погод», «песенки гласятся», а далее — возвращающая читателя к заглавию «льготна теплота»; позже — «при хладности ночами» «к лету пар отверз врата».

Наконец, остальная часть оды — фактически вторая ее половина — посвящена детальному живописанию флоры и фауны, неторопливому «всматриванию» и «вхождению» в окружающий мир весенней природы, доставляющей наслаждение. Главное внимание здесь уделено, во-первых, миру птиц (строфы 13 — 15) и насекомых (16 — 17), во-вторых, цветам (18 — 21). При этом птицы и насекомые поданы как создатели своеобразной многоголосой весенней симфонии. От общей ее характеристики: «зык... громчайший» «перепархивающих певиц», «яркой разности гласов, / Котора всюду раздается» «в приятность слуху»,— Тредиаковский переходит к скрупулезному описанию пения птиц разных пород. Это «славий» (соловей) с его «умильным» «хлестом»; «крастель» (коростель), кличущий «супружку... велегласно»; гор-

лица, которая «стенет... печально»; «жавранок поющий», «вкось и впрямь снующий» и «не престающий» при этом петь. В последующих строфах к этой звуковой симфонии добавляется пчела, которая «жужжаща ремжет вспятно чадь». От пчел следует логичный переход к цветам. И здесь примечательно, что для автора их привлекательность обусловлена не только внешней красотой, но и в равной степени — ароматом; этому посвящен специальный декларативный пассаж оды:

Коль милы вы, цветки прекрасны,
Два чувствия сладящи в нас!
Мы видеть ваш убор пристрастны,
Мы вонность обонять от вас;
Тот зря, очес не насыщаем,
Уханьем сил не истощаем:
Хоть масть зерцая, зрим стократ,
Хоть пыл вноздряем крины сласти;
Всегда красы сверьх нашей страсти,
Всегда есть тучен аромат...

Таким образом, атмосфера весны в оде передана в ее универсализме и многосоставности: человек Тредиаковского как будто впитывает ее посредством всех чувств, глазами, ушами, носом и кожей. Итогом этого становится ощущение особого богатства мира — и наглядного, убеждающего представления о «впаянности» человека в восхищающее его живое пространство весенней природы.

Именно по этому пути пойдут при изображении весны поэты-лирики конца XVIII — начала XXI вв. Приведенная ниже, по необходимости краткая, выборка цитат из наиболее заметных произведений соответствующей тематики призвана проиллюстрировать настойчивое внимание поэтов к звукам и тем особенностям весенней атмосферы, которые вызывают обонятельно-осязательные ассоциации и нередко за счет наглядности (курсив в цитатах мой.— *Л. Л.*):

XVIII век

В последний раз пустил дыханье Аквилон:
Служебники весны, *прохладны дуновенья*,
Берут Орифии любовника в полон...
...свирель пастушеска *приемлет голос свой*...
М. Н. Муравьев «Возвращение весны» (1775);

Дыханьем нежным побеждены,
Седые *мразы* прочь летят;
От плена их освобождены,
Потоки вод в брегах *шумят*...
М. М. Херасков «Апрель» (1783);

...Я *оглушен*! Я *млею, таю*!
И. И. Дмитриев «Весна» (1792);

...Рыща, *ржет* на поле конь...
...*Свежий зефир* валит лукоморье...
...*Дышат* пока сады *ароматно*...
Г. Р. Державин «Весна» (1804).

XIX век. Первая половина

Легкий, легкий ветерок,
Что так *сладко*, *тихо веешь*?..
В. А. Жуковский «Весеннее чувство» (1816);

Любовь земли и прелесть года
Весна *благоухает* нам!
... Как *зефир* в радостном полете
Их (роз.— *Л. Л.)* разливает *аромат*...
Ф. И. Тютчев «Весна» (1821 — 1828);

Повеял май! *Шумят* и блещут воды...
В. И. Туманский «Май» (1823);

...Весна, весна! как высоко
На крыльях *ветерка,*
Ласкаясь к солнечным лучам
Летают облака!
...Еще древа обнажены,
Но в роще ветхий лист,
Как прежде под моей ногой
И *шумен*, и *душист*...
Е. А. Баратынский «Весна, весна! Как воздух чист...» (1831 — 1832);

...А *воды* уж весной *шумят*...
Ф. И. Тютчев «Весенние воды» (1832);

...Не о былом вздыхают розы
И *соловей* в ночи *поет*;
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет...

Ф. И. Тютчев «Весна» (1838);

...Опять весна *душистая*
Повеяла крылом...

А. А. Фет «Уж верба вся пушистая...» (1844);

...Еще аллей не сумрачен приют,
Между ветвей небесный свод синеет,
А я иду — *душистый холод веет*
В лицо — иду — и *соловьи поют*...

А. А. Фет «Еще весна,— как будто неземной...» (1847);

Снова птицы летят издалека
К берегам, расторгающим лед,
Солнце *теплое* ходит высоко
И *душистого* ландыша ждет...

А. А. Фет «Весенние мысли» (1848).

XIX век. Вторая половина

Еще весны *душистой нега*
К нам не успела низойти...

А. А. Фет «Еще весны душистой нега...» (1854);

Как *дышит грудь свежо и емко* —
Слова не выразят ничьи!
Как по оврагам в полдень *громко*
На пену прядают ручьи!

А. А. Фет «Весна на дворе» (1855);

О первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей;
Какая *девственная нега*
В *душистой* чистоте твоей!..

А. А. Фет «Первый ландыш» (1854);

Сад весь в цвету,
Вечер в огне,
Так *освежительно-радостно* мне!..
А. А. Фет «Сад весь в цвету...» (1884);

...И напрасно *черемухи запах*
Мне приносит *ночной ветерок*...
Я. П. Полонский «Весна» (1886) и т. д.

Традиция «весен» в русской поэзии Нового времени как высшего в «сезонно-цикловой» пейзажной лирике проявления гармонии человека с природой характерна и в своей внутренней семантико-смысловой эволюции.

Настойчивая апелляция поэтов-лириков ко всем присущим человеку чувствам и способам восприятия мира пробуждающейся природы чем дальше, тем убедительнее формирует модель органичного союза человека с этим миром. Весна выступает в роли идеального «сочувственника». При этом если у поэтов конца XVIII — начала XIX вв. можно говорить о «диалоге» природного и человеческого начал («Апрель» Хераскова, «Весна» Шаликова, «Весеннее чувство» В. И. Козлова, «Май» Туманского, «Зима свой взор скрывает...» А. Ф. Мерзлякова и др.), то, скажем, у Фета правильнее говорить уже не о союзе и параллелизме, а о слиянии человеческого и природного:

...Ах, как пахнуло весной!..
Это наверное ты!
«*Жду я, тревогой объят*...» (1886).

Тот же эффект непосредственного присутствия и создания экспрессивного напора теми же художественными средствами формируется Тредиаковским и в стихотворении о грозе; но сам предмет здесь обладает иными свойствами и, соответственно иной семантикой создаваемого образа. Гроза, как уже говорилось, событие погодное, метеорологическое, а тем самым неожиданное и враждебное человеку. Как в пределах лирики, так и шире, в масштабах человеческого универсума, весна несет радость, гроза внушает страх. За 30 лет до «Вешнего Тепла» тот же Тредиаковский создал и первое русское сюжетное стихотворение о грозе как самом эффектном и грозном проявлении природных стихий.

С первой строки текст предельно экспрессивен, господствует оглушающая звуковая стихия:

С одной стороны гром,
С другой стороны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!

Непосредственное ощущение разворачивающейся грозы далее переводится в зрительный план. Передача впечатлений ограничена в этом стихотворении темой ветра: от «вихрей», «бегущих с прахом» в разгар грозы — к ожидаемой картине умиротворения, атрибутом которой становится «зефир», призываемый «дхнуть» «с тишайшим миром».

Проецируя эти наблюдения на дальнейшую череду «гроз» в русской лирике, отметим неизменное внимание авторов прежде всего к звуковой стороне явления. Это «громы» и «унылый вой» у Муравьева («Буря»); «Гремит!» у Дмитриева («Размышление по случаю грома», 1805); «ревут брега и воет лес», «треск» «раздранных» «тучных туч», «гул» дождя у Державина («Гром», 1806); «раскаты молодые» и «раскаты громовые» у Тютчева («Весенняя гроза», 1828; «Неохотно и несмело...», 1849); «сердитые громы» у Некрасова («Землетрясение», 1839); «стон» скалы как эхо грома у Полонского («По горам две хмурых тучи...», 1859); «шум бури» и «канонада» у Майкова («Гроза», 1887; «Ночная гроза»», 1863); «раскатно-гулкие шары» Анненского («Июль», 1900) и др.

Апелляций к обонятельно-осязательной сфере меньше; такие образы встречаются обычно лишь как сопутствующие, готовящие грозу («И духота, и сизый пар» — «Майская гроза» Анненского; «Все труднее дышать...» — «Гроза» Заболоцкого, 1946). Любопытен ход самоидентификации героя с омываемым грозой природным миром у Полонского:

...И я с колосьями, как колос,
Прибит к сырой земле...
К сырой земле прибит — и стыну...
«Любя колосьев мягкий шорох...» (1882).

Весь ряд этих «грозовых» картин русской поэзии объединяется сквозной темой борьбы. В ситуации грозы человек явлен в конфликте с природными стихиями, которым он противостоит. При этом чем далее, тем в меньшей степени это противостояние сводится к защите, стремлению уберечься и выстоять (как поступали «виноваты люди» Тредиаковского). Начиная с романтизма,

все более возвышающийся перед лицом мира человек переводит живописание грозы в метафорическое русло, активно интерпретируя его. Одна из самых мифологизируемых реалий внешнего мира — гроза получает все более смелые семантические наполнения в художественной реальности.

Так, это — битва, бой («Ночная гроза» Майкова, «Приближенье грозы» Пастернака, 1927), фантасмагорическое перекрашивание мира «всесильной» «рукой художника» (Пастернак «После грозы», 1957), акт рождения поэтического слова («Гроза» Заболоцкого), вторжение («Июльская гроза» Пастернака, 1915). И в каждом случае именно развитие метафоры определяет собой сюжет.

Таким образом, если традиция «сезонной» — «весенней» поэзии трансформирует модель «человек-мир» в направлении их органичного сближения-слияния, то традиция «гроз» демонстрирует ситуацию противостояния человеческого и природного во все большем многообразии этого конфликта. И это тенденции, смоделированные Тредиаковским.

Понятно, что многое в эскизно намеченных нами закономерностях носит характер гораздо более фундаментальный, не сводимый к выбранным сюжетам. Но задача данной работы состояла не столько в том, чтобы их описать и унифицировать, сколько в том, чтобы, обозначив самый общий их характер, конкретизировать на определенном материале тезис о глубинной художественной интуиции Тредиаковского. Им, выступившим в роли провозвестника традиции русского лирического пейзажа, точно угаданы ведущие структурные типы и формы бытования пейзажа в лирике Нового времени, продемонстрированы особенности и возможности поэтики жанра в его модификациях. Систематическая их разработка продолжается вплоть до нашего времени.

Примечания

[1] *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 96.

[2] *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая половина XIX в.). Очерки. М, 1966. С. 228.

[3] Здесь и далее тексты Тредиаковского цитируются по изд.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963.

[4] Ср.: *Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. М., 1970. С. 162—192.

[5] О «сезонных» циклах и исторических тенденциях циклообразования см.: *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 98–104.

[6] Эта функция заглавия не отменяется игровой мотивацией его выбора: как известно, скрывая свое имя из-за недружелюбного отношения к нему редактора журнала «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» Г.-Ф. Миллера, Тредиаковский упросил А. А. Нартова передать оду в редакцию как принадлежащую ему, Нартову; в начальных же буквах названия оды все же зашифровал свои инициалы — «В. Т.». (См. об этом: *Строчков Я. Л.* Примечания // *Тредиаковский В. К.* Указ. изд. С. 528.) Понятно, что даже при таком специальном «задании» можно было использовать достаточно широкий спектр слов.

С. В. Панин

«ЖИТИЕ КАНЦЛЕРА ФРАНЦИСКА БАКОНА» Д. МОЛЛЕТА В ПЕРЕВОДЕ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

В 1760 г. типография Московского университета напечатала жизнеописание английского канцлера и философа Фрэнсиса Бэкона (1561—1626) в двух частях. Первую часть составляло «Житие канцлера Франциска Бакона», вторую — «Сокращение философии канцлера Франциска Бакона». На титульном листе «Жития» было отмечено: «...перевел с французского на российский Василий Тредиаковский, профессор и член Санктпетербургския Императорския Академии Наук».

Автором книги, переведенной Тредиаковским, был довольно известный в свое время французский литератор и общественный деятель Александр Делейр. В книге Делейра «La vie du chancelier Francois Bacon» (1755) изложение философии Бэкона велось от лица самого философа, благодаря чему фрагменты из бэконовских сочинений (никак не выделенные в тексте) причудливо переплетались с толкованиями французского автора. «Житие канцлера Франциска Бакона» в книге Тредиаковского представляло собой перевод с перевода, так как Делейр заимствовал биографию философа у английского автора — Дэвида Моллета.

При сличении русского, французского и английского текстов ясно видны существенные напластования, возникшие в результате двукратного творческого перевода, поэтому можно сказать, что опубликованная у нас книга является плодом коллективного труда литераторов Англии, Франции и России.

* * *

В 1740 году в Лондоне была опубликована «The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England» («Жизнь Фрэнсиса Бэкона, лорд-канцлера Англии»), написанная молодым поэтом и ученым Дэвидом Моллетом.

Моллет воздает должное философским заслугам Бэкона, который отважно выступил против ученых, «состарившихся во мнениях», перенес внимание с рассмотрения закоснелых понятий

и идей на изучение самих вещей и их свойств, возведя в метод индукцию, основанную на опыте, эксперименте. По мнению Моллета, этот новый метод, повертывающий умозрительную философию к практике, способствовал успеху Бэкона и в решении социально-политических вопросов: государственная деятельность канцлера основывалась на глубоком и всестороннем анализе положения нации и ее интересов.

Однако Моллет очень скупо пишет о деятельности Бэкона-философа и лишь в конце кратко характеризует его теоретические труды. В книге дана такая широкая историческая панорама, так подробно и тщательно выполнены портреты монархов и их фаворитов, верховных судей, послов и пэров эпохи правления Елизаветы I и Якова I, что для философских материй места уже не осталось.

Нанизывание биографий и длинные отступления не были результатом литературной неопытности или слабости биографа. Композиция книги подчинена схеме, характерной для просветительского рационализма. С одной стороны, король-тиран, законопреступник, разоритель народа; с другой, король — слуга нации, просвещенный властитель, приводящий народ к благоденствию. Льстецы-фавориты, толпящиеся у трона. Их антипод — мудрый (но часто непризнанный) советник царей, патриот-просветитель.

Тираном в описании Моллета предстает Яков I, недалекий и необразованный, опьяненный неограниченной властью над людьми, подбирающий себе в фавориты льстецов, которые всегда оправдают произвол. Яков удаляет от дел даровитых, умных и честных людей, и это отражается на состоянии науки, искусства и ремесел: они приходят в упадок.

Королева Елизавета, наоборот, изображена просвещенной и гуманной правительницей, пользующейся доверием нации, покровительствующей наукам и искусству.

Философом-просветителем, по мнению Моллета, явился Бэкон. Биограф не только стремится извлечь из его учения все созвучное своим взглядам, но порой приписывает Бэкону и собственные воззрения. В частности, в книге слышны нотки антикатолического протеста, свойственные противникам папства, к которым принадлежал и Моллет.

В целом, биография Бэкона, написанная Моллетом, имела серьезное значение в деле пропаганды материалистической философии и оппозиционных политических идей, в усилении доверия к результатам научного опыта, в становлении научных ме-

тодов исследования, в уничтожении религиозных предрассудков и схоластических учений, поэтому совсем неслучайно интерес к книге и личности английского канцлера проявили французские энциклопедисты. Вольтер назвал его труды «подмостками, на которых построена новая философия»[1]. Классификация наук, предложенная Бэконом, была положена в основу издания «Энциклопедии», а во вступительной статье к первому тому Бэкон был назван «самым великим, самым универсальным и самым красноречивым из философов»[2].

Книга Д. Моллета была замечена во Франции, переведена и опубликована в 1755 году в Амстердаме, где печатались французские бесцензурные издания, под названием «La vie du chancelier François Bacon» («Жизнь канцлера Франциска Бэкона»). Имевшая источником биографию Бэкона, написанную Моллетом, она, однако, была далека от буквального перевода. В дальнейшем эта книга переиздается в голландском городе Лейдене в 1756 г. в составе двухтомного сочинения «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie» («Анализ философии канцлера Бэкона с приложением его жизнеописания»). Написана она была французским просветителем Александром Делейром, участником «Энциклопедии», другом Ж. Ж. Руссо и Д. Дидро.

Переводчик книги Д. Моллета так обработал биографию Бэкона, переделывая текст оригинала, что политические места книги стали еще более злободневными и применимыми к французским условиям, попутно обозначая позицию автора. К примеру, Моллет пишет, что реформы Елизаветы «быстро восстановили ценность денег, а вместе с этим доверие и расположение народа»[3]. Делейр ставит здесь запятую вместо точки и продолжает мысль: «...доверие и расположение народа, верный источник богатства, или, лучше сказать, единственное истинное богатство государства»[4].

Делейра тревожит бедственное состояние финансов Франции, запутанность и тяжесть налогов, и он, где это возможно, возвращается к похвалам Елизавете английской за укрепление денежной системы без помощи новых поборов. «В начале царствования Елизаветы нация имела долг в четыре миллиона — сумма в те времена невероятная — и только ее экономия («без налогов и податей», добавляет Делейр к тексту Моллета.— *С. П.)* помогла этот долг выплатить»[5].

Переводчик усиливает те места, где говорится о паразитизме и бесполезности фаворитов. Про одного из фаворитов Якова Моллет пишет, что он одаривал своих родственников привиле-

гиями, «которые тяжелым бременем ложились на народ»[6], «платящий всегда за безумства своих властителей», добавляет Делейр[7].

При помощи исправлений и добавлений переводчик стремится все время подвести государей под те категории нравственного и общественного закона, естественного права, которые не отличают их от простых смертных. В первом же абзаце книги рассказывается об обычае древних египтян подвергать беспристрастной оценке жизнь и деяния умершего человека. «Ни достоинства, ни способности, ни выдающиеся заслуги не могли защитить от этого беспристрастного суда»[8]. «Даже цари были ему подсудны», утверждает Делейр, хотя в оригинале этого не было[9].

* * *

Как уже упоминалось, во втором издании делейровская биография Бэкона была объединена с «Анализом» его философии. Этот «Анализ» представлял собой свободное изложение философских, социальных и этических взглядов Бэкона, трансформированных составителем книги в соответствии с духом перевода труда Д. Моллета. Ф. Бэкон предстал в «Анализе» решительным врагом церкви, противником самовластия и абсолютизма, проповедником всесилия разума и естественного закона.

«Жизнь Ф. Бэкона», А. Делейра и его же первый том «Анализа философии» послужили основой переводного труда В. К. Тредиаковского, состоящего из двух частей — «Жития канцлера Франциска Бакона» и «Сокращения философии канцлера Франциска Бакона». Уже из заглавий можно сделать вывод о творческой переработке русским переводчиком французского перевода. Тредиаковский обратился к традиционному для русской литературы жанру жития, облекая содержание светской биографии Ф. Бэкона в каноническую форму произведения агиографии. Из «Анализа философии» Бэкона Тредиаковский выбрал наиболее значительные, по его мнению, места и назвал их «Сокращениями философии».

Работа Тредиаковского стала первой русской книгой, представляющей, хотя и не в прямой форме, материалистические теории французских просветителей. В «Житии» прямо сказано о тех преобразованиях, какие произошли с философией Бэкона в руках энциклопедистов: «Можно видеть в подобном составе познаний человеческих, который обретается по предварительной речи в Энциклопедии, сколько сие изобретение нашего автора (Бэко-

на.— *С. П.)*, исправленное и в совершенство приведенное искусною рукою, произвело порядку, света и способа в сей материи»[10].

Откровенной проповедью материализма были в переводе Тредиаковского те места, в которых говорилось о заслугах Бэкона-мыслителя: «Средство, употребленное им к произведению толь великих дельностей, состоит в том, чтоб пригвоздить к вещам самим и остановить на них наше внимание, упражнявшееся прежде его в понятиях и идеях; то есть, чтобы удалить от себя умозрительства тонкие и маловажные, ослепляющие разум, а не просвещающие, чтоб держаться просто за силы естества законов, учреждающих его деяния» (*Ж*, 73).

В главах «Сокращения философии», в которых излагалась теория познания Бэкона,— «О путеводстве» (о методе), «Об естестве» (о природе), «Об испытании» (об опыте) — делалась попытка решительно отделить науку от религии: «Два заблуждения весьма порочны: одно, чтобы толковать закон (так Тредиаковский обычно переводит слово «La religion».— *С. П.)* естеством, а другое, чтоб толковать естество законом»[11]. Тредиаковский в главе «О безбожии и суеверии» высказал собственные атеистические мысли, за что некогда был назван М. В. Ломоносовым «безбожником и ханжой». В книге А. Делейра написано со скрытой иронией: «Атеист, далекий от возмущения,— это гражданин, заинтересованный в общественном спокойствии из любви к своему собственному покою»[12]. Тредиаковский убрал иронический оттенок и высказался с сочувствием: «Безбожник не токмо не мятежник, *но еще гражданин* (курсив мой.— *С. П.)*, пекущийся радетельно о тишине общенародной по любви к собственному своему спокойствию» (*С*, 204).

Значительную часть перевода «Сокращения философии» занимали «нравственные очерки», которые переводчик специально подобрал для русского читателя как образцы европейской «нравственной» или «практической» философии — «О страстях», «О добродетели», «О добре», «О любви и дружелюбии». Даже предаваясь общечеловеческим утверждениям о добродетели и пороке, Тредиаковский не упускал случая высказать собственное мнение. В частности, он отметил, что добродетели «теряются весьма скоро при дворе государей» (*С*, 172). Кроме того, переводчик, помимо государственной и научной стези изображаемого исторического лица, особо выделил его личностную характеристику, прибегнув к обобщению: «Как же зло сие Италианское присловье! Италианцы вам скажут о человеке: он так добр, что ни к чему не годен.— Сие есть одно из самых великих располо-

жений добродетели, именно ж доброта; оная склонность души, которая идет далее человеколюбия, преклоняя ее к потребностям всех тварей; оная чувственность, коя разливает во всех сердцах некоторый род сладкого снисходительства, и не попускает их никогда раскаяваться в добром действии, какой бы ему успех ни был. Без сего характера, приближающего нас наиболее к божеству, человек есть существо беспокойное, бедное, смертоносное земле и себе самому» (*С,* 16). Кроме того, Тредиаковский специально отметил несколько стезей Бэкона: «Современные ему, еще и неприятели его, думавшие иметь причину к жалобам на министра, признают единодушно верховность писателя, ходатая в судах, философа и человека-гражданина» (*С,* 100).

Любопытно определить и сформулированный В. К. Тредиаковским в «Предуведомлении» к своему труду долг биографа: «Хотя Историк и распространяет обыкновенно с самоугодием блистательныя токмо качества своего героя; но гражданин, хотящий принесть пользу человекам, не будет заслонять и закрывать пятна в том, о ком он пишет Историю, для того что потребно обществу быть уведомлену о добрых и худых того свойствах» (*Ж,* 3—4).

Не опустил Тредиаковский при переводе и авторский анализ состояния наук (особенно философии) и политической ситуации рубежа XVI—XVII вв. Этот анализ приведен не в начале биографии, как это было обычно, а в конце. Таким образом, французский биограф и его русский переводчик словно бы подводили итоги деятельности героя жизнеописания, которая значительно изменила существующее положение вещей и способствовала качественному скачку в области государственного управления, философии и нравственных законов.

Существенными частями текста являются «Опыт о королеве Елизавете» и «Похвалы канцлеру Франциску Бакону». «Опыт...» стал панегириком на правление английской королевы Елизаветы Великой, косвенно намекая на образец для подражания русской императрицы Елизаветы Петровны в области государственного правления и нравственных устоев просвещенной монархини, какою была, по мнению Тредиаковского, английская королева. «Похвалы...» же должны были убедить Елизавету Петровну в том, что необходимо иметь при дворе просвещенного министра, честного, прямодушного и благородного, лишенного льстивости, способного доводами разума и справедливости убедить государя, если тот заблуждается, поддавшись влиянию «самовластных страстей».

В главе «О должностях судии» есть расхождения с текстом «Анализа...» Делейра. Тредиаковский отметил: «...всякий устав или всякое определение есть нужно для всеобщего порядка. Может в том быть нововводство пагубного примера, также явное нарушение праву Государя или праву *всего* (курсив мой.— *С. П.)* народа; в сем случае должно градоначальникам держать их обоих в равновесии непрестанном, *так чтоб* народный вес всегда *претягивал:* ибо "спасение и *польза народа* есть самый крайний и верховный закон"» (*С,* 149). Тредиаковский намеренно усилил место, где говорилось о «спасении и пользе народа», взяв его в кавычки, потому что это цитата из трактата Цицерона «О законах».

В тексте «Сокращения философии» есть фраза: «Того ради, Государи! Открывайте свои намерения, но утаивайте Ваши пороки» (*С,* 132). Сравнив ее с текстом Делейра, можно обнаружить, что Тредиаковский вместо нейтрального «defauts» (недостатки) пишет «пороки», эмоционально усиливая фразу: «Rois devoilez donc vos desseins, mais cachez vos defauts...»[13].

Особенно одушевленным и страстным становится слог Тредиаковского, когда он переводит те места книги о Ф. Бэконе, в которых можно увидеть нечто сходное с его личной судьбой, отклик на горькие раздумья непонятого ученого и литератора, всю жизнь радевшего о величии русской словесности. Отставка из Академии наук дала возможность Тредиаковскому почувствовать себя более независимым, поэтому страницы перевода биографии Ф. Бэкона, где говорилось о тщете придворной службы, должностей, проникнуты личным мироощущением: «Сие быть невольником всенародным и государевым, когда принимать на себя должность. Странное честолюбие! Продавать свою вольность за тень могущества и соизволить не быть более себе господином за утеху повеления другим» (*Ж,* 139). В русском переводе выпущено несколько слов французского текста. Тредиаковский не согласен приравнять деятельность ради «славы и дел» («de la renomme et des affaires») к тщеславию и бесполезности придворной службы. Небольшая лакуна в тексте перевода меняет смысл. Кроме того, иное, чем во французском тексте, членение отрывка и дополнительное восклицание сообщают фразе интонацию, превращающую спокойное поучение в страстный возглас.

Среди прочих вмешательств переводчика в авторский текст обращают на себя внимание выразительные подчеркивания, курсивы.

Мысль о всемогуществе разума, науки, просвещения была близка Тредиаковскому и он согласился, очевидно, с заключи-

тельной частью биографии Бэкона, прославляющей «ученую республику». Но последнюю фразу переводчик отметил курсивом: «Можно к нему (Бэкону.— *С. П.)* приложить в истине сказанное Цицероном на похвалу Цесарю, что не меньше славно для одного распространение человеческого разума, коль для другого расширение границ Римския державы... Обладание, полученное им в науках, есть толикого ж пространства, коликого есть разума и свободныя воли: *а одно пребудет еще, когда последнего более не будет*» *(Ж,* 130). Тем самым подчеркивалась мысль о том, что могущество разума переживет все земные царства.

Во всех деталях перевода сквозит желание Тредиаковского сделать книгу более доступной и понятной русскому читателю. Переводчик переосмысливает специфические западные понятия. Например, выражение «mettre of fond» («вложить (деньги) в землю, недвижимость») переводится Тредиаковским как «накупить сел и деревень». Понятие «пэры» он так пояснил в скобках: «пары вельможей или большие бояры» (*Ж,* 157, 41).

Большое число новых понятий из области философии и социологии вынуждает Тредиаковского делать порой обширные пояснения. Так, впервые употребив термин «эпоха», он дает следующее примечание: «Эпоха, по словам, есть расстановка, остановка, постановка; но по знаменованию началочисление лет, соименное ей слово есть Эра» (*Ж,* 102).

Многочисленные термины, до тех пор малоупотребительные, а нередко и совсем новые, Тредиаковский постоянно объясняет в тексте: «теория (умозрение)», «система (состав)», «материя (вещество)», «симпатия (сострастие)», «антипатия (противострастие)» и т. д. Некоторые толкования терминов заимствованы им из комментариев А. Д. Кантемира к переводу книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», вышедшей в Санкт-Петербурге в 1740 г.

Переводные работы Тредиаковского «Житие канцлера Франциска Бакона» и «Сокращение философии канцлера Франциска Бакона» довольно долго оставались единственными сочинениями, знакомившими русских читателей с философским материализмом Фрэнсиса Бэкона[14]. Только в 1821 г. в Москве в новом русском переводе вышла книга Бэкона «Новая Атлантида».

Примечания

1 Цит. по кн.: *Foncegrive G.-L.* François Bacon. Paris, 1893. P. 322.

[2] Там же.

[3] *Mallet D.* The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England. London, 1740. P. 17.

[4] La vie du chancelier François Bacon. Amsterdammes, 1755. P. 24.

[5] См.: The Life of Francis Bacon... P. 17; La vie du chancelier François Bacon. P. 25.

[6] The Life of Francis Bacon... P. 73.

[7] La vie du chancelier François Bacon. P. 106.

[8] The Life of Francis Bacon... P. 1.

[9] La vie du chancelier François Bacon. P. 2.

[10] Житие канцлера Франциска Бакона. М., 1760. С. 121. Далее ссылки на это издание обозначены буквой *«Ж»* с указанием страницы.

[11] Сокращение философии канцлера Франциска Бакона. М., 1760. С. 46. Далее ссылки на это издание обозначены буквой *«С»* с указанием страницы.

[12] La vie du chancelier François Bacon. P. 379.

[13] Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie. Vol. 1—2. Vol. 1. Leyde, 1756. P. 251.

[14] См. также: *Лакшин В. Я.* О деятельности В. К. Тредиаковского-просветителя (Перевод книги о Ф. Бэконе) // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1960. С. 223—248.

Е. А. Морозова

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И ИСТОКИ РОМАНТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В РОССИИ XVIII ВЕКА

Творчество Тредиаковского и Романтизм, на первый взгляд,— два совершенно несовместимых, разноплановых явления в русской литературе. И действительно, казалось бы, что общего может быть у общепризнанного теоретика Классицизма и поэта-классициста с Романтизмом, пусть даже с началом этого литературного движения? А ответ на этот вопрос зависит от того, как мы понимаем сущность и историческое назначение этого движения.

В большинстве работ отечественных литературоведов XX в. Романтизм предстает как художественный метод, в котором преобладающее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, тяготение его не только к воспроизведению, но и к «пересозданию действительности», что ведет к развитию условных форм творчества (фантастика, гротеск, символика). В центре романтических произведений, как правило, находится Личность, не похожая на других людей, наделенная особенно сильными чувствами, не приемлющая окружающей действительности, отвергающая компромиссы, способная подняться над социальными законами и переделать мир, воздействуя на его идеальную сущность. А основной предмет повествования в романтическом произведении составляют чувства и мысли героя, его тревоги и печали, его переживания, вызванные конфликтом с обществом[1].

В соответствии с таким пониманием Романтизма принято считать, что в Россию он проникает в 1810-х гг. благодаря деятельности В. А. Жуковского и в 1820—1830-х гг. укореняется на подготовленной сентиментализмом (предромантизмом) почве[2].

При этом совершенно игнорируется тот факт, что сами участники литературного процесса первой трети XIX в.— писатели, филологи и критики — по-другому рассматривали сущность этого художественного явления. Для них Романтизм — это движение литературы к самобытности и народности.

«В Европе,— писал В. К. Кюхельбекер,— всякую поэзию свободную, народную стали называть романтическою... Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»[3]. Н. А. Полевой прямо указывал на то, что главной движущей силой романтизма является «мысль о создании самобытных, народных литератур почти повсюду и об отыскании для того национальных элементов»[4]. Поэтому только «те <писатели>, которые выражали и выражают мысли и чувствования в духе народном, по направлению века, называются *Романтиками*»,— подчеркивал В. Т. Плаксин[5].

Наиболее точное определение сущности Романтизма находим у И. И. Замотина: «Отправная точка романтизма — обращение к народно-поэтической старине, конечная цель его — создание национальной, самобытной поэзии»[6]. В конце XX века такое понимание исторического назначения этого художественного движения находит поддержку и получает дополнительное обоснование в работах А. С. Курилова[7].

Действительно Романтизм в литературе начинался с обращения писателя «к народно-поэтической старине», к национальным источникам вдохновения. А такое обращение стало возможно только после «реабилитации» художественной ценности отечественного народного творчества.

В России начало этому процессу было положено в 50-е годы XVIII века статьями В. К. Тредиаковского «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и «О древнем, среднем и новом Стихотворении Российском» (1755), Г. Н. Теплова «Рассуждение о начале стихотворства» (1755), А. П. Сумарокова «О стихотворстве камчадалов» (1759) и С. Г. Домашнева «О стихотворстве» (1763).

Авторы этих работ приходят к важному для себя «открытию» того, что способность к поэтическому творчеству свойственна *всем* народам и является «порождением человеческой природы», поэтому и «в простом народе, <...> люди, неведающие никаких правил стихотворческих, да и про то незнающие, что есть на свете между науками особливое искусство называемое Стихотворство, поют истории царей, бояр или молодцов, по их наречению, удалых»[8]. Это «открытие» поставило под сомнение существовавшее тогда представление об исключительности античной литературы, ее превосходстве над другими европейскими литературами и навело отечественных филологов на мысль о том, что, если каждый народ имеет поэтический дар самовыра-

жения, то, следовательно, имеет к этому и собственные средства. «Поэзия,— писал Тредиаковский в статье «О древнем, среднем и новом Стихотворении Российском»,— <...> есть одна и та ж по свойству своему во всех веках и во всех местах у человеческого рода: но способ речи или Стих, коим обыкновенно изображается Поэзия, находится многоразличен в различных народах»[9]. Так на смену учению о подражании классическим образцам приходит «учение» о подражании естеству, природе, имеющем у каждого народа свои национальные особенности.

«Щастливы те,— отмечает Сумароков,— которых искусство не ослепляет и не отводит от природы, что с слабостию ума человеческого не редко делается. А говоря о стихотворстве <...> оно всего больше ослеплению искусства подвержено, что ясно доказали старающиеся превзойти Гомера, Софокла, Виргилия и Овидия. Останемся лутче в границах природы и разума»,— предлагает автор, т. к. «природное (т. е. соответствующее национальному характеру, менталитету.— *Е. М.*) чувствия изъяснение изо всех есть лутчее»[10].

О том же говорит и Г. Н. Теплов, выступая против слепого подражания древним писателям, которые «свои веки услаждали», и заявляя о необходимости для каждого стихотворца выработать «свой собственный стиль», ориентируясь на «свойства собственного своего языка», на его поэтические, лексические, образные возможности[11].

Стремление освободится от подражательности, от «оков» поэтики Классицизма и создать оригинальную, самобытную литературу, поиски новых источников вдохновения привели отечественных литераторов к мысли о том, что именно народная поэзия, уходящая корнями в глубокую древность, заключает в себе свойственные русскому духу черты.

Первым, кто обратил внимание на творческий потенциал древней отечественной словесности, был В. К. Тредиаковский. Уже в середине 30-х годов XVIII века он пришел к выводу, что именно изучение народной поэзии может оказать благотворное влияние на развитие отечественной системы стихосложения.

В 1735 году появляется его «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», в котором провозглашен принцип ударного тонического стихосложения. Создавая эту «новую систему стихосложения» Тредиаковский опирался на законы народного стиха, на что сам и указывает: «...поистине всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху прилично-

го; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то Поэзия нашего простого Народа к сему меня довела»[12]. Двадцать лет спустя он уточнит, что эта система «во всем подобна оному первобытному нашему [стихосложению], кроме Рифмы. Следовательно, сия Система справедливее называться долженствует Возобновленною, а не Новою»[13].

В статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» Тредиаковский, извиняясь перед читателем за «несколько отрывченков от наших подлых, но коренных стихов», в качестве примера различных стоп приводит первые строки народных песен:

Хорей:
Отставала лебедь белая
Как от стада лебединова.

Хорей с дактилем:
У колодезя студенова
Доброй молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала.

Дактиль:
Ярка не ярка, баран не баран,
Стара овечка не яриначка.

Ямб:
Далече, ох, далече, во чистом поле
Не травка, не муравка зашаталася.

Ямб с анапестом:
Не шуми, мати, зелена дуброва,
Не мешай цвести лазореву цвету.

Анапест:
Ой ты полюшко, полюшко чисто,
Ничево мне ты поле не родило,
Ох ты родило только рокитов куст[14].

Кроме того, Тредиаковский изучал народную поэзию и как источник поэтической фразеологии. Одним из первых он высказал мысль о допустимости употребления в стихотворениях («шуточных» и с «неважной тематикой») таких прилагательных, которые являлись типично народно-поэтическими постоянными

эпитетами («в особливой поэзии у нашего простого народа употребляемые, например: тугой лук, бел шатер и прочия премногия подобныя»)[15], и воплотил эту идею на практике. Его любовная лирика, стихотворные части романа «Езда в остров Любви» и поэма «Тилемахида», особенно те части, где автор обращается к «неважной материи», изобилуют выражениями, характерными для языка народной поэзии[16].

Следует заметить, что, хотя интерес Тредиаковского к народной поэзии и был вызван исключительно стремлением создать новую систему отечественного стихосложения[17] (в противоположность силлабической, непригодной для русского языка), сам факт подобного обращения свидетельствует о пробуждающемся в обществе интересе к фольклору как возможному способу «обогащения» литературы. Именно поэтому, можно говорить о том, что «высказывания Тредиаковского <...> образуют в развитии русского фольклора особую, закономерную стадию, переходную от латино-школярского пренебрежения к фольклорному подъему 1770-х годов»[18].

Начиная с середины 1760-х годов фольклор становится признанным источником вдохновения, из которого писатели черпают материал для своих произведений. Литературной обработке подвергаются народные песни, сказки, загадки и даже пословицы.

Постепенно в русскую литературу проникают фольклорные жанры, мотивы, образы; начинается освоение национального художественного опыта, проявлением которого в 70-х — 90-х гг. XVIII в. становится творчество в «народном духе» — создание художественных произведений с учетом традиций устного народного поэтического творчества. Авторы таких — в «народном духе» — произведений ориентировались на народную систему стихосложения, использовали лексику, стилистические и композиционные приемы, свойственные произведениям народного творчества, вводили в свои сочинения фольклорные сюжеты и мотивы.

В это время в русской литературе зарождаются так называемые «русские» жанры — «русская песня» и «русская поэма», на формирование которых огромное влияние оказали теоретические разработки Тредиаковского.

В 1766 году в «Предъизъяснении об ироической пииме», рассуждая об особенностях жанра поэмы, Тредиаковский термины «ироический, ирой» пояснял словами «богатырский, богатырь» и утверждал, что «Течение Слова в Ироической Пииме должен-

ствует быть всеконечно и всемерно бахарское»[19] — т. е. напоминающее безрифменный сказ народных бахарей (сказочников). Идея эта впоследствии будет воспринята и воплощена на практике Н. А. Львовым в «Добрыне» и Н. М. Карамзиным в «Илье Муромце», которые при создании своих в «русском стиле» поэм будут опираться именно на сказочную традицию[20].

Что касается собственно литературного творчества Тредиаковского, то влияние фольклора на его сочинения очевидно, что неоднократно подчеркивалось исследователями[21], но это никак не было связано с желанием автора писать в «русском духе».

«Тредиаковский отразил передовые тенденции современного ему общества, и его деятельность в целом была направлена на создание национальной литературы и национального языка на новой основе <...> он расширил круг источников для создания новой, национальной литературы и включал в их число и народную поэзию»[22]. Все это позволяет говорить не просто о том, что Тредиаковский был среди тех, кто стоял у истоков романтического движения в нашей литературе XVIII века, но что во многом благодаря ему стало возможно возникновение этого движения, направленного на создание «новой, национальной литературы», «самобытной, национальной поэзии».

Примечания

1 См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965; *Гуревич А. М.* Романтизм в русской литературе. М., 1980; *Гуляев Н. А.* Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII—XIX веков. М., 1983. С. 62—92; *Кулешов В. И.* Типология русского романтизма. М., 1973. И др.

2 См.: *Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975; *Григорян К. Н.* Судьбы романтизма в русской литературе // Русский романтизм. Л., 1978. С. 4—17. И др.

3 *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456, 458.

4 *Полевой Н. А., Полевой Кс. А.* Литературная критика. Л., 1990. С. 227.

5 *Плаксин В. Т.* Руководство к познанию истории литературы. СПб., 1833. С. 54.

6 *Замотин И. И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. 1. Варшава, 1911. С. 2.

7 См.: *Курилов А. С.* Литературно-общественные предпосылки возникновения романтизма в России (1) // История романтизма в русской литера-

туре (1790—1825). М., 1979. С. 17—30; *Он же.* Классицизм, Романтизм и Сентиментализм (К вопросу о концепциях и хронологии литературно-художественного развития) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Самара, 2001. С. 47—55.

[8] *Теплов Г. Н.* Рассуждение о начале стихотворства // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1755. Июль. С. 13.

[9] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1. СПб., 1849. С. 796.

[10] *Сумароков А. П.* О стихотворстве камчадалов // Трудолюбивая пчела. СПб., 1759. Январь. С. 63—64.

[11] *Теплов Г. Н.* О качествах стихотворства рассуждение // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1755. Май. С. 384—385.

[12] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735. С. 24.

[13] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском. С. 795.

[14] *Тредиаковский В. К.* Мнение о начале поэзии и стихов вообще // *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1. С. 194—195.

[15] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. С. 24.

[16] См.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 140—142.

[17] См.: *Бомштейн Г. И.* Тредиаковский — филолог и фольклор // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 249—272.

[18] *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский // История русской литературы. Т. III. М.; Л., 1941. С. 260.

[19] Тилемахида, или Странствование Тилемаха сына Одиссеева, описанное в составе ироическия пиимы Василием Тредиаковским. Т. 1. СПб., 1766. С. XIV, XXXVIII.

[20] *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. С. 128—144, 283—292.

[21] *Елеонский С. Ф.* Литература и народное творчество. М., 1956. С. 48—53.

[22] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. Т. 1. М., 1958. С. 53.

Н. П. Большухина

РЫЦАРИ ПРОСВЕЩЕНИЯ: ТРЕДИАКОВСКИЙ, РАДИЩЕВ, ПУШКИН

В стихотворении «Древность» Радищев как будто объяснил причины своего желания создать «Памятник дактилохореическому витязю», памятник Тредиаковскому — автору «Тилемахиды»:

Мнится, вижу вдоль сея трущобы
Праотцов расписанные гробы,
Мнится, что на всех гробах резец
Начертал девиз их просвещенья,
Врезал истины и заблужденья
Позднему потомству в образец.

Но почто против сего уроку
Памятников истины бежим?
По какому горестному року
Подле памятников лжи стоим?
Нет и ныне истина над миром
Всходит как бы из-за облаков...[1]

Для Радищева творчество Тредиаковского было «памятником истины», которая «и ныне всходит как бы из-за облаков», так как Тредиаковскому по инициативе Екатерины II была создана репутация бездарного и скучного писателя, а «Тилемахида» (1766), стихотворное переложение знаменитого раннепросветительского романа Фенелона «Путешествие Телемака» (1699), была объявлена ею «лекарством от бессонницы». В 1769 году журнал Екатерины II «Всякая всячина» иронически рекомендовал чтение «Тилемахиды» в качестве усыпительного средства, чтобы отвратить читателя от чтения этой смелой, оппозиционной по отношению к деспотическому правлению Екатерины II книги.

Статья Радищева «Памятник дактилохореическому витязю» была написана, по-видимому, в начале 1801 года еще при Павле, в деревне до возвращения в Петербург, куда Радищев приехал после воцарения Александра I (12.03.1801). Цитированное выше стихотворение «Древность», имеющее большие идейные, темати-

ческие и образные переклички с этой статьей, было написано несколько ранее, так как найдено в рукописном сборнике между произведениями, относящимися к 1789 году (См.: 420).

Но свое духовное родство с Тредиаковским Радищев видел и раньше, в момент создания «Путешествия из Петербурга в Москву» в 1790 году.

«Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева было связано с «Тилемахидой» Тредиаковского не только эпиграфом: «Чудище, обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй» — и сочувственным упоминанием о Тредиаковском в главе «Тверь» («...Тредиаковского выроют из поросшей мхом могилы, в “Тилемахиде” найдутся добрые стихи и будут в пример поставляемы»).

Оба произведения принадлежат к жанру романа-путешествия и в то же время к жанру этико-дидактической поэмы. Герой Радищева, как и герой «Тилемахиды», путешествует и сталкивается с многообразными явлениями, но не умозрительной действительности мифа, а реальной действительности России конца XVIII века, и в обоих случаях перед нами встают политические, социальные и нравственные проблемы, которые авторы пытаются разрешить с позиций просветителей и гуманистов.

Оба произведения в сущности современные авторам энциклопедии, в которых есть ответ практически на любой вопрос религии, этики и политики, экономики, отношений между сословиями, войны и мира, семейных отношений, положения женщины, воспитания и образования детей, просвещения и культуры и т. д. Исходные позиции абстрактно-гуманистические, просветительские или, как говорим мы сейчас, общечеловеческие,— у наших авторов общие. С тем только отличием, что Радищев «применил» их к современной российской действительности. И применив, уже не был как Тредиаковский осмеян, а был сослан в Сибирь.

По возвращении из Сибири Радищеву показалось, что просветительские гуманистические принципы, изложенные в «Тилемахиде» и в «Путешествии из Петербурга в Москву» не могли найти применения в России XVIII века.

В статье Радищева «Памятник дактилохореическому витязю, или Драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его, описанные составом нестихословныя речи отрывками, из ироическия пиимы славного в ученом свете мужа NN, поборником его знаменитого творения» о просветительских идеях «Тилемахиды» нет ни слова, хотя Радищев готов был признать, что гуманистические и просветительские принципы и его, и Тредиаковского

были отвергнуты действительностью, никто не убедил его в их неверности. Для него Тредиаковский был «витязь» — т. е. родной русский богатырь, боровшийся за добро и правду. И сила у него была, и ум, и душа, а победили его злые вороги хитростью и неправдой (объявив «Тилемахиду» лекарством от бессонницы), с тем, чтобы никто не читал ее и не узнал тайны Кощея бессмертного (самодержавия), в чем его смерть, и как превратиться снова заколдованному козленочку (крепостному крестьянину) в братца Иванушку, т. е. как устроить жизнь на добрых, а не на злых началах.

Тредиаковский для Радищева не только «витязь», богатырь святорусский, но и рыцарь — Дон Кихот. Тредиаковский для Радищева так же и «отец», доброе имя которого, он обязан, как «сын» и наследник, защитить. Об этом он говорит, в своей легкой иронической манере в предисловии к статье «Памятник дактилохореическому витязю...»:

«Для дополнения стихотворного отделения моей библиотеки... я недавно купил “Тилемахиду”; развернул ее (некогда для отдохновения от чтения торжественных песней), перебирал я в ней листы... В сию минуту вошел ко мне знакомый мой. Он держал в руках Жизнь моего отца, сочинение Коцебу. Мысль сверкнула в уме моем, и я предприњял, наподобие сказанной книги, или несколько на нее похожее, начертать что-либо в честь впадшего в столь уничижительное презрение Творца Тилемахиды...» (201).

«Наподобие сказанной книги, или несколько на нее похожее» и означало, что он собрался написать о своем «отце» — но «духовном», «идейном». И защитить его «честь» — «честь» рыцаря. Ведь «честь» — основное качество, которым должен обладать рыцарь.

И еще одно важно заметить в этом предисловии. Радищев говорит, что развернул «Тилемахиду» «для отдохновения от чтения торжественных песней». Торжественные песни — это похвальные оды, следовательно, содержание «Тилемахиды» далеко не хвалебное. И обратился к «Тилемахиде» Радищев не из-за проблем стихосложения, во всяком случае, не в первую очередь из-за них.

Все не случайно в этой статье, где автор должен говорить намеками, используя литературные аналогии, сравнения, шутки, в которых больше правды, чем обычно предполагается в шутке. Он использует выделение шрифтами (название «Жизнь моего отца» дано в разрядку, т. е. многозначительно подчеркнуто, Тво-

рец «Тилемахиды» Радищев пишет с большой буквы, чем выражает свое уважение к Тредиаковскому и т. д. и т. п.

Итак, прежде чем представить читателю собственное осмысление значения «Тилемахиды» Тредиаковского и просветительских идей, выраженных в ней, для России, Радищев во вступлении к статье, суть которого сводится им к решению дилеммы: «“Тилемахида” на что-нибудь годится, ни на что не годится», устами одного из участников диалога заявляет:

«Б.: Предубеждение твое против Творца Тилемахиды чрез меру велико. ...О нем можно судить разве как о человеке, полюбившем страстно Фенелонова Телемака, захотевшем одеть его в Русской кафтан, но будучи худой закройщик, он не умел дать ему модного вида...»

Казалось бы, речь идет только о художественных особенностях поэмы и так это понимает оппонент П.

«П. Но его нелепые стихи, преставление в речи, столь странное, столь глупое, столь смешное.— Невозможно подумать, чтоб книга сия на что-нибудь годилася, как на завивальные бумажки или на — что пожелаешь».

Но это мнение, в значительной степени внушенное потенциальным читателям «Тилемахиды» Екатериной II, не может удовлетворить Радищева.

«Б. Согласен во всем том, что ты сказал; — да читал ли ты “Тилемахиду”»? А в подтексте: «Знаешь ли ее содержание, выраженные в ней идеи?» И далее в игре подтекстов и намеков высказывается утверждение, что «многие Российские творения (а паче стихи) могут служить вместо усыпительного зелья, но не Тилемахида». Радищев не согласен с Екатериной II и с теми, кого она успела дезориентировать. По его мнению, напротив, выраженные в «Тилемахиде» идеи не дают спать.

И все-таки пользу «Тилемахиды» Радищев также видит в том, что она «смешит», но не нелепыми стихами:

«Б. Я истинно думаю, что она не вовсе бесполезна,— а если можно убедить, что она годится на что-нибудь такое, что доставит удовольствие, если творец Тилемахиды заставит тебя улыбнуться, то венец ему готов» (202).

И вот Б., выражающий взгляды Радищева, предлагает П. (и читателям) прочесть *смешную* «Тилемахиду», а смешной она становится, когда ее «примеряют» к российской действительности.

Для того, чтобы показать, как смешна «Тилемахида» в применении к России, Радищев использует рассказ об уже известных читателю героях пьесы Д. И. Фонвизина «Недоросль»:

«Летописи повествуют, что у Митрофана Простякова был меньшой брат, не по росту, не по уму, но по рождению меньшой, именем Фалелей: что матушка его, видя неудачу в воспитании большого своего сына, вместо няни Еремевны приставила к меньшему дядьку, которого назовем мы именем славнейшего из всех дядек — Цымбалдою; и что госпожа Простякова выгнала предварительно из дома своего всех учителей» (203).

Здесь явно слышится намек на Екатерину, жестокую помещицу, которая в конце своего царствования прославилась гонениями на «учителей» — просветителя Новикова и самого Радищева. И неудача ее в воспитании «старшего сына» (своих подданных дворян, ведь Екатерина претендовала на титул матери отечества!) заключалась и в появлении в России таких просветителей, как Новиков и Радищев, и в Пугачевском бунте.

Выгнали даже Вральмана «для того, что сыну ее случай представился учиться с меньшим иждивением всем наукам и языкам иностранным, хотя не по Французски, но все равно, языку древнего Финского народа у пастора Лютеранской церкви, где крестьяне Простякова были прихожаны».

И опять весь смысл в подтексте, в намеках, в иносказании. И сигналы к тому, что нужно понимать этот текст не в прямом его значении, Радищев подал читателю, написав все слова, которые несут дополнительную смысловую нагрузку с большой буквы.

Простякова (Екатерина II) предлагает своему сыну (своим подданным) учиться не у французских просветителей, а у самых темных и забитых в России того времени «Финнов или Чухонцев», напомним, что и во времена Пушкина чухонец оставался символом последней степени униженности («приют убого чухонца»!).

Радищев ясно дает понять читателю, что обстановка в стране хуже, реакционнее, чем в момент написания им «Путешествия из Петербурга в Москву», что крепостной гнет сильнее, чем был прежде: «Зане ведать надлежит, что Простяковы, избавляяся опеки (под которою отданы были за лютость поступков своих с подчиненными их людьми властию Правительства, о чем с Недорослем справится можно), истребовали дозволения продать деревни и на вырученные деньги купили в Копорье мызу Наренгоф, где крестьян было половина Русских, половина Финнов или Чухонцев. Итак, известные лютым своим обхождением с крепостными своими в одном углу Российского пространного Государства, жили как добрые люди в другом углу и, сравнивая обряды новые, которым они училися у своих соседей, с обрядами тех мест,

где они жили, они находили (по мнению своему), что они оглашены в жестокостях несправедливо» (203).

Простяковы по-прежнему живут во тьме невежества, на мызе Наренгоф (Narr по-немецки — дурак), и даже в еще большей тьме, и стали еще более жестокими.

Итак, дело не в том, что в Копорье крепостной гнет был сильнее, а в том, что крестьянам вообще стало жить хуже.

Статья «Памятник дактилохореическому витязю» строится не по законам научной, или даже публицистической речи, а по законам художественной, в которой не только используются художественные образы, символы, аналогии, намеки, иносказания, но и вся структура статьи построена по законам художественного образа.

Раз возникнув, например, символ Французского языка (французского Просвещения) необходимо должен читаться за всеми, казалось бы, нейтральными словами и сюжетными ходами. И тоже можно сказать о каждом из обозначенных Радищевым образов-символов.

Цымбалда, «лучшее качество» которого «простодушие», напоминает героев романов Вольтера «Кандид, или Оптимизм» и «Простодушный» и весь сюжет между ним, Фалелеем и его возлюбленной Лукерьей напоминает сюжеты этих романов Вольтера, хотя в то же время основан на сходных эпизодах из «Тилемахиды» Тредиаковского.

Так, по законам художественного образа, а точнее, ассоциативного комплекса, сопрягается французское Просвещение (Фенелон, Вольтер), попытки русских просветителей (Тредиаковского и самого Радищева) привнести его в российскую действительность и сама российская действительность.

В переложении Радищева травестированы только эпизод влюбленности героя «Тилемахиды», а также посещение им Тартара. И дело не в том, что Радищев, как это казалось Л. В. Пумпянскому (395) иронизирует над теми местами, которым не должно быть места в героической поэме. Вполне могли быть! И бывали.

Его умолчание многозначительно. Не используются эпизоды из «Тилемахиды», в которых прямо выражаются какие бы то ни было просветительские идеи. (Описание царств, их государственное устройство, принципы управления, качества монарха, обращение с подданными.) Но и тех эпизодов, что используются, оказалось достаточно, чтобы показать, как не подходит роль Ментора простому крепостному дядьке Цымбалде, а роль Тилемаха — его воспитаннику младшему брату Митрофана Простяко-

ва — Фалелею. Как трудно применить идеи Просвещения к суровой русской действительности!

Вот поэтому «Тилемахида» Тредиаковского вызывает смех.

Следовательно, «Тилемахида» «ни на что не годится»? А может быть, все же на что-нибудь годится? Ведь не зря же Цымбалда выучил ее наизусть?

И не случайно Радищев пишет о Цымбалде, выучившем наизусть «Тилемахиду» Тредиаковского, что «если бы Цензура строгость свою на нее простерла и чтение ее запретила, то он бы, как Кремций Корд во времена Тиверия Кесаря, сказать мог: запрети и меня». Кроме того, по тем же законам художественного образа, по законам ассоциативного комплекса, возникает мысль о том, что все это имеет отношение и к самому Радищеву. Ведь цензура запретила его книгу «Путешествие из Петербурга в Москву» и чуть было не «запретила» его самого. Но раз «не запретила», не убила, (смертный приговор был заменен по повелению Екатерины II ссылкой в Сибирь), он считает своим долгом сказать, что верен тому, о чем в ней писал, а также о том, что с благодарностью помнит о своем духовном отце Тредиаковском, авторе «Тилемахиды», «поборником» которой открыто себя провозглашает.

Итак, вот, что произошло, когда юного русского дворянского недоросля Фалелея Простякова начал воспитывать русский дядька Цымбалда, который «обязан будучи учить его чему-нибудь и не зная ничего, опричь Тилемахиды», «вознамерился преподавать наставления своему воспитаннику так, как то делывали некоторые древние философы в Афинах, то есть преподать учение в разговорах во время прогулки. Встретившись таким образом мыслию с Руссо и Базедовым, относительно изящности чувственного учения» (204).

По законам художественной многомерности этой статьи Госпожа Простякова — это еще и Екатерина II, Фалелей — это не только молодой дворянский недоросль, но и все молодое дворянское поколение России, а Цымбалда — не только дядька Фалелея, но и доморощенный русский просветитель, со всеми его недостатками и слабостями. Именно такой Цымбалда не только играет с Фалелеем в бирюлки, но и собирается издать книгу: «Как употреблять должно бирюлки при чувственном воспитании».

«Тилемахида» (а в ней идеи западноевропейского просвещения), заученная дядькой Цымбалдою наизусть, без всякого осмысления, рассказывается им молодому русскому недорослю перед сном вместо сказки. Фалелей улавливает из повествования

лишь некоторые слова и выражения, напоминающие ему реалии русской действительности, будучи не в состоянии понять заложенные в них художественные образы и тем более осознать смысл целого, которого не понимает и его наставник. И потому убаюканные «Тилемахидой» они мирно засыпают.

Но обоим снятся страшные сны. Однако прежде чем рассказать об этих снах, автор выстраивает следующий ассоциативный комплекс:

«Лучшие в историях и в сказках Ирои смущались сновидениями,— жаль, что нет предо мною теперь всеобщей какой истории. Лежат на столе моем Расин, Шекеспир и пресловутая Россияда. Из них возьмем примеры. У Расина встревоженная виденным ею во сне образом юного Иоаза, Нафалия, смущенная чрез целой день, не может подкрепить духа своего доводами неверующего в чудодеяния разума: "Ужель, вещает она, мне верить сновидению?" Но дух в ней трепещет.— У Шекеспира злобной Ричард, убоялся сонныя мечты, воспрянул от ложа своего: "Коня, коня!" вещает. Ему зрится Ричмонд, и он предузнает свою кончину. В "Россияде..." Теперь довольно, а о сновидениях Россияды в другое время» (206).

В этом ассоциативном комплексе также все многозначительно, все намек и все рождает ассоциации. Автор говорит о том, что литературные герои обычно «смущаются» сновидениями, но сожалеет, что перед ним нет какой-либо «истории». Следовательно читатель должен насторожиться и счесть, что следующие за тем литературные сны имеют отношение к какой-то «истории».

Нафалия — это, Athalie (Гофолия) из одноименной трагедии Расина. Гофолия в трагедии Расина видит сон, предвещающий ее падение и воцарение молодого Иоаза. Ричарду у Шекспира снится также молодой Ричмонд, и он «предузнает свою кончину». Все эти сны имеют отношение к «истории». Какой? Это становится ясно из третьего элемента ассоциативного комплекса: «Россиады». Сны из «Россиады» не интересуют Радищева. В слове «Россиада» ему нужен лишь намек на Россию. Он говорит об истории России, о царствовании Екатерины, о ее смерти и о воцарении Павла.

Смутный сон Цымбалды также не слишком интересует автора, и он просит читателя подождать, так как Цымбалда «не для нас отверзает велеречивые свои уста, не для нас, но для Фалелея, дитяти семнадцати лет. Ведомо всем да будет только то, что Цымбалда верил снам, почитал тех людей, которые сны толковать умели, и сам выучился немного определять их смысл и зна-

чение по печатному соннику» (206). И далее среди книг, по которым Цымбалда учился «немного определять их смысл и значение», оказалась опять же «Тилемахида» Тредиаковского.

Итак, «Тилемахида» — сонник, собрание пророчеств, мечтаний, и Цымбалда верил в них. Верил в эти пророчества и мечтания и Радищев.

Но самое важное для него было в том, что же приснилось юному Фалелею:

«Дядька, ты меня так напугал вчера бурей или тучей, что мне она и приснилась... Возмутилась морская вода; день переменился в ночь — смерть предстала...» (206, 207).

Значит, самое главное, что смог усвоить, а точнее почувствовать Фалелей из «Тилемахиды» был сон (пророчество) о буре, несущей смерть. О народном бунте, о революции по Радищеву.

И в этом Фалелей — наследник своих родителей. «Видал я, дядька, смерть у того же Московского жильца, который оставил картину. Ах, дядька, как она страшна! Одне ребра, ноги как спицы, руки висят как плети, голова плешивая, глаза две дыры, нос также, рот страшнее всего, до самых ушей; зубы все наружи; батюшка и матушка так испугались, что матушку вынесли без памяти, а батюшка ушел, боялся, чтоб не съела. То-то страху было! Ну за то жильца матушка сослала со двора на другой же день; — теперь еще мороз по коже продирает. (Задумался). Дядька смерть отбила у меня память, и я сон забыл».

Матушка Фалелея, Госпожа Простякова, прогнала со двора ученого жильца, у которого была карта звездного неба и скелет — пособие для ученых занятий, так же как матушка Екатерина II прогнала со двора (посадила в Шлиссельбургскую крепость) просветителя Новикова и сослала в Сибирь просветителя-революционера Радищева, так как в каждом «прогнаном» они, соответственно почувствовали смертельную угрозу для себя. («Он бунтовщик хуже Пугачева»,— сказала Екатерина о Радищеве).

Смерть (Революция во Франции, Пугачевский бунт) отбила память у Фалелея (молодого поколения дворян России), и он забыл свой сон из «Тилемахиды» Тредиаковского (просветительские мечты о справедливом устройстве общества, о воспитании достойного гражданина).

Сон же Цымбалды также имел как прямое, так и символическое значение. Этот сон был основой сюжета в эпизодах, рассказывающих о Цымбалде, Фалелее и Лукерье («Светлая»), а также ее отце кузнеце Созонте («Спасающий»). «Сон не выходил из го-

ловы у дядьки. Ему приснилася Лукерья, которая отняла у него Фалелея и с ним исчезла, Цымбалда боялся, не берет ли его воспитанника охота женится, как-то бывало с Митрофаном, и для того он испытать захотел его» (209).

Высокий стиль стихов «Тилемахиды», выражавших просветительские представления о любви, так же оказался смешным по отношению к слишком непритязательным, но искренним и естественным чувствам Фалелея к Лукерье. И Цымбалда не смог им препятствовать:

«Он видит Фалелея, настигающа бегущую девку — и се, он уже ее настиг; бегут по гумну и в вертеп или в пещеру, тут в виде овина, стоящую, скрылись. Тут дядька, новой Валаам, не в силах изрещи прещения, возопил гласом велиим: *Помогай бог*» (211).

Мечтам Фалелея жениться на Лукерье не суждено было осуществиться. Этого не могла позволить его мать помещица Простякова. Но этого не хотелось и просветителю Цымбалде и, усиленно восхваляя добродетели Лукерьи перед Фалелеем (добродетели народа перед молодым дворянским поколением), он был уверен, что родители (старшее поколение дворян, Екатерина II) не позволят ему женится на Лукерье (сблизиться с народом).

Поняв это Фалелей, «повесил голову и шел задумавшись».

Просветитель Цымбалда не был рыцарем без страха и упрека.

«Цымбалда, начитавшися много тех книг, которые ему достались после барина, хотя не таков был как Дон-Кишот, начитавшись рыцарских романов, и не совершалося то в очью его, что находилося только в его воображении, и при всяком случае, где он малейшее находил сходство того, что было пред его глазами с тем, чего начитался, он читал то сходное место из книги, имея на старости память довольно острую» (2, 213).

«Итак, увидев кузницу (символ промышленного капитализма.— *Н. Б.)* еще издали, он возгласил:

"Самая страшная тут находилась пещера". Из пещеры исходил дым черной и густой и делал нощь посреди дня. Серая мгла дышала непрестанно, чрез отверстие то, весь воздух вокруг заражало. Окрест не росло ни былинки, ни травочки...» Такой представилась будущая буржуазная, капиталистическая российская действительность русскому просветителю Цымбалде, применившему к ней абстрактные идеалы французских просветителей. (С ним, по-видимому, сходился во взглядах и Радищев времени написания «Путешествия...».)

Картина была преувеличенно страшной, слишком черной, такой, что даже Фалелей «с досадой вдруг прерывает речь дядьки»:

«Врешь ты, Цымбалда, видишь, около кузницы трава».

Зеленеющая около кузницы трава — символ вновь и вновь возрождающейся жизни.

Но просветитель Цымбалда продолжает прорицать и пугать Фалелея:

«Прибыв ко входу пещеры, услышал подземну державу грозно рычащу. Вся земля тряслась под его стопами».

«Подземная держава грозно рычаща», видимо, будущие народные бунты, которые представлялись неизбежными русскому просветителю Радищеву в момент создания «Путешествия из Петербурга в Москву», и которые пугали русского просветителя Цымбалду, уже пережившего и Пугачевский бунт и слышавшего об ужасах Великой французской революции.

Но теперь юный дворянский недоросль Фалелей отвечает Цымбалде:

«Дядька! Я не слышу, кто рычит, нет тут ни телят, ни коров; я не чувствую, чтоб земля дрожала, но я только дрожу, становится холодно, зайдем в кузню и погреемся».

Упоминание о телятах и коровах здесь явный знак того, что речь идет о народе, о крестьянах. Но об этом говорит Цымбалда, или Радищев, каким он был в момент создания «Путешествия...». Фалелей же не только не слышит угрозы будущих народных бунтов, но говорит о том, что дрожит только он, дворянин, и что, озябнув (разорившись?) дворянин должен войти в кузницу и погреться (обратиться к промышленникам или самому стать промышленником?). Отчасти, по-видимому, это размышления и самого Радищева после возвращения из ссылки.

«Дым густой, бывшей при ходе в пещеру, когда приближились, исчез, и дух ядовитый престал, вшел один...». И при этих словах Фалелей впрыгнул в кузницу и захлопнул перед Цымбалдою дверь: дворянину, решившему стать промышленником, капиталистом, просветительские идеалы — помеха.

«Мерзни старой черт».

Просветитель Цымбалда «сквозь щелку» продолжает говорить о мрачных перспективах промышленного развития:

«Сидел на престоле из черного дерева, бледен и суров, сверкающие очи и впадшие; чело браздисто и грозно».

Фалелей оглянулся назад и видит кузнеца, сидевшего на наковальне, меж тем как железо катилося к горну. Слышит дядькины слова, и «душа в нем дрогнула».

А просветитель Цымбалда и здесь уже провидел будущую погибель дворянству:

«Внизу на престоле стояла смерть бледная, *прибавляя голоса до конца речи, как в музыке крещендо*), чудовище мозгло, мослисто, и глухо, и слепо в руках имело преострую косу...».

Кузнец вынул из горна каленый железный прут, ударил по нему молотом, каленые искры посыпались, и одна попала Фалелею в лицо. «Он, завизжав от боли и ужаса, размахнул двери, разбил дядьке нос до крови, сам упал чрез порог в бывшую тут грязную лужу почти без чувства» (214).

Иносказательный смысл этого события заключается в том, что первые неуспехи дворян на промышленном поприще и боязнь быстрого промышленного развития (кузнец представился Фалелею сатаной) повлекли за собой опять обвинения по адресу просветителей. И в свалке (сложных отношениях, которые создались между дворянами, сословием промышленников и просветителями) просветителю Цымбалде опять досталось за нынешние и за прежние речи: Фалелей укусил ему нос (вспомним, что без носа остался и в романе Вольтера «Кандид» учитель Кандида философ Панглосс). И эта свалка, которая тут образовалась, была достойна, по мнению Радищева, момической (сатирической) кисти Хогарта. Выбравшись из свалки, Фалелей сбежал, «Цымбалда, опомнившись, с кровавым лицом и откушенным носом поспешал... за ним». «Кузнец, вставши, плюнул с негодованием в полсмеха: провалитесь вы, вставши; Лукерья еще усмехнулась, а мы? — Мы скажем: конец». (Заметим, что усмешка Лукерьи — это почти «народ безмолствовал» Пушкина.)

Конец, потому что Радищев сказал все, что думал о влиянии французского Просвещения в России, о собственных ее просветителях и о ее современном ему политико-экономическом состоянии.

В первых трех главах Радищев разъяснял читателю, почему была смешна «Тилемахида» — русское переложение французского просветительского романа, а на самом деле показал то, как трудно, а зачастую опасно и нелепо, было прилагать к российской действительности идеи французского Просвещения.

В четвертой главе он дал «Апологию Тилемахиды и шестистопов». И речь в этой главе шла не только о стихосложении, вернее, не столько о стихосложении, сколько о его собственном участии в Просвещении России и о собственной судьбе. И рассказ этот велся также скрытно от неискушенного читателя.

Радищев рассказывал о себе стихами из «Тилемахиды» Тредиаковского.

Внешне он приводил примеры для стиховедческого анализа «Тилемахиды», но стоит задуматься над содержанием этих примеров, понять их символический смысл, как перед нами предстанет стихотворная композиция, последовательно воспроизводящая события его общественно-политической и духовной жизни.

Для привлечения внимания читателя к одной из важнейших цитат из «Тилемахиды», говорящей о его собственном положении, Радищев использует алогизм, на котором не может не споткнуться внимательный читатель. Устами одного из участников диалога Радищев приводит пример хороших стихов Тредиаковского:

Б.: «Я не имел уже и утехи бедные, выбрать
Кое-нибудь одно, меж рабством и смертию в горе;
Надобно стало быть рабом и сносить терпеливо и пр.»

П.: «Стихи очень слабые».

А «Б», только что приводивший их в пример удачных, соглашается: «Не только стихи слабые, но и слабая проза» (то есть само реальное жизненное содержание их). Вот оно «терпение» и смирение «раба».

Радищев, сделанный «рабом», «не имевший утехи» выбрать даже смерть, готов признать, что в «Тилемахиде» «много найдешь стихов слабых и стихов посредственных», «ибо и сама мысль переложить Телемаха в стихи есть неудачное нечто» (218).

Неудача постигла и творца «Тилемахиды», и творца «Путешествия их Петербурга в Москву». Не сумели они создать таких произведений, которые бы помогли перестроить жизнь на разумных, гуманных началах. Прежде всего это имел в виду Радищев, когда говорил о том, что «сама мысль переложить Телемаха в стихи есть неудачное нечто».

И как чутко откликнулся Пушкин на это заявление Радищева. Он не согласился с ним (а может быть, не поверил в его искренность?). «Любовь его (Тредиаковского.— *Н. Б.)* к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного. В "Тилемахиде" находится много хороших стихов и счастливых оборотов. Радищев написал о них целую статью (см. Собрание сочинений А. Радищева)»[2].

Пушкин очень хорошо знал статью Радищева «Памятник дактилохореическому витязю...». И нельзя удержаться от предположения, что в свою очередь мысль напомнить о Радищеве, и тем засвидетельствовать свою «сыновнюю» верность ему, пришла к

Пушкину при чтении этой статьи Радищева. Хваля Радищева за изучение «Тилемахиды» Тредиаковского, Пушкин одновременно полемизирует с ним в оценке поэта, давая ему гораздо более высокую именно за обращение к роману Фенелона.

Пушкин, как бы продолжая традицию Радищева, отдавшего должное Тредиаковскому, стремится воздать должное памяти уже самого Радищева (вспомним, его упрек Рылееву: «Как мог ты забыть Радищева, кого же помнить будем?»),— и называет Радищева рыцарем, как когда-то Радищев называл Тредиаковского витязем. Что в сущности одно и то же. И не случайно Пушкин по отношению к Тредиаковскому также, как Радищев, употребляет слово «честь».

И практически в том же контексте, что и в статье Радищева о Тредиаковском, в значительной степени в целях усыпления цензуры признавая «Путешествие из Петербурга в Москву» «весьма посредственною книгою», Пушкин утверждал: «...Со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестливостью» (7, 354).

Радищев назвал Тредиаковского «витязем» и при этом вспомнил о Дон Кихоте — сумасшедшем рыцаре, показав, что «Тилемахида» ни к чему не годна — неприменима к реальной действительности, как мечты Дон Кихота.

Пушкин сказал о «рыцарской совестливости» Радищева и при этом заметил: «Если мысленно перенесемся мы к 1791 году, вспомним тогдашние политические обстоятельства, если представим силу нашего правительства, наши законы, не изменившиеся со времен Петра, их строгость в то время еще не смягченную двадцатилетним царствованием Александра, самодержца умевшего уважать человечество, если подумаем, какие суровые люди окружали еще престол Екатерины, то преступление Радищева покажется нам действием сумасшедшего». И эпитет «сумасшедший» здесь в сущности является синонимом Дон Кихота.

Признав в статье «Путешествие из Москвы в Петербург», что «Радищев был нововводителем в душе, который силился переменить и русское стихосложение» (7, 298) Пушкин, казалось бы в связи с этим делает вывод: «Его изучение “Тилемахиды” замечательно». Но уже в статье «Александр Радищев» он без обиняков указал на истинную причину обращения Радищева к творчеству Тредиаковского: «Между статьями литературными замечательно его суждение о Тилемахиде и Тредиаковском, которого он любил по

тому же самому чувству, которое заставило его бранить Ломоносова: из отвращения от общепринятых мнений» (7, 357).

Умный читатель, знавший книгу Радищева, помнил, что Радищев бранил Ломоносова за неумеренные похвалы царям. И только очень наивный читатель мог подумать, что Радищев любил Тредиаковского из стремления быть оригинальным. «Отвращение от общепринятых мнений» было, по Пушкину, отвращением от официальной идеологии самодержавия Екатерины II. А у Тредиаковского в «Тилемахиде» была критика деспотизма с явными параллелями с самодержавным ее правлением.

Радищев любил Тредиаковского за его смелые просветительские взгляды и за это же в первую очередь ценил Тредиаковского Пушкин, говоря о том, что обращение к роману Фенелона делает ему «честь», а в черновом варианте статьи, еще и указывая на «удивительную смелость» Тредиаковского (7, 641).

Радищева Пушкин называл «нововводителем в душе, который силился переменить и русское стихосложение». И проницательный читатель не мог не заметить этого «и». Было что-то более важное, что «силился переменить» Радищев. Об этом должен был догадаться читатель.

У статьи Радищева о Тредиаковском «Памятник дактилохореическому витязю...» и у статьи Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» есть еще одно общее свойство. Эти статьи обращены одновременно и к умному читателю-единомышленнику и к наивному читателю, вернее, к читателям самого разного уровня подготовки и самых разных убеждений.

Тексты статей Радищева и Пушкина многозначны, и в них есть какая-то незавершенность, незаконченность авторской мысли в оценке предмета, о котором он судит (Радищев о Тредиаковском, Пушкин о Радищеве); одновременное присутствие всего читательского множества оценок и мнений, которые автор не мог по различным причинам опровергнуть (цензура, представление о справедливом устройстве общества и под всем этим верность идеалам просвещения и гуманизма).

Уже в названии статьи Радищева, обыгрывающем название поэмы Тредиаковского: «Памятник дактилохореическому витязю, или Драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его, описанные составом нестихословные речи отрывками из ироическия пиимы, славного в ученом свете мужа NN, поборником его знаменитого творения» — присутствует ирония.

Насколько всерьез и насколько в шутку, он хочет создать

«Памятник» Тредиаковскому, насколько всерьез и насколько в шутку, он считает его «витязем» — решать читателю.

Самый наивный читатель сочтет, что это «памятник» Тредиаковскому — создателю российского гекзаметра, автору хороших стихов, «которых мало, очень мало» (218).

Такими читателями оказались очень многие литературоведы, и об этом уже писал в 1935 году в статье «Тилемахида Тредиаковского» А. С. Орлов[3]. Но и сегодня авторы современной хрестоматии по истории русской литературы XVIII века включили в нее только заключительную часть статьи Радищева о Тредиаковском, посвященную проблемам стиховедения[4]. По сложившейся традиции они продолжают считать Тредиаковского выдающимся стиховедом, создателем российского гекзаметра и не видят величайшего гуманиста и просветителя, а в авторе статьи о Тредиаковском — Радищеве, видят лишь человека, отрекшегося от идеалов своего духовного отца («“Тилемахида”... ни на что не годится»), отказавшегося от собственных идеалов, выраженных в «Путешествии из Петербурга в Москву», и занявшегося несвязанным с идеологией стиховедением.

Радищев очень надеялся на догадливых читателей, создавая свою многозначную статью — «диссертацию, разглагольствование, или ...нечто, дрянь... или памятник». Составители хрестоматии увидели в ней только «диссертацию». Тогда как главное, что вынес автор в заголовок было — *«Памятник»*. «Дрянь», «разглагольствование» — ироническое высказывание мнений, чуждых автору,— они также не поняли. Не уловили они и «нечто». И прежде всего потому, что не понят был ключ, с помощью которого статья могла быть расшифрована, хотя Радищев использовал самый традиционный, хорошо известный литературоведам, изучающим литературу XVIII века, прием выражать себя с помощью чужих текстов. Это «нечто» — рассказ о себе.

Проблемы стихосложения — один, самый поверхностный, (разрешенный цензурой), но не самый главный содержательный пласт статьи. Это тонкое покрывало, которое наброшено на широчайшую картину политического и экономического положения в стране и ее взаимоотношений с западными прогрессивными учениями (французское Просвещение), и в то же время — это глубоко лирический рассказ о собственной судьбе и своем увлечении западными просветительскими идеями, о своих разочарованиях, своем взрослении, мужании и о вновь обретенной вере.

Ю. М. Лотман в статье «Век богатырей. Радищев» писал: «Александр Николаевич Радищев — одна из самых загадочных

фигур русской истории. О ком написано много, и тем не менее недоуменных вопросов его жизнь и личность возбуждают еще больше, чем дают нам удовлетворительных ответов»[5].

Но многие вопросы, могут быть сняты, если внимательнее отнестись к слову самого писателя и к условиям, в которых оно произносилось, а не выстраивать отвлеченные схемы. Так, очень точно назвав свою статью об А. Н. Радищеве «Век богатырей. Радищев», Лотман пишет: «Для человека конца XVIII века характерны попытки найти свою судьбу, выйти из строя, реализовать собственную личность»[6]. Тем самым невольно отказывая в такого рода попытках людям начала XVIII века. И Пушкин, и Радищев к своим предшественникам были справедливее.

Споры об автобиографичности «Путешествия из Петербурга в Москву», о соотношении образа Путешественника и образа автора, которые велись на протяжении всей истории его изучения также грешат схематизмом подходов и оценок.

Например, Я. Л. Барсков писал: «Путешествие» — «прежде всего это — автобиография или исповедь индивидуалиста в духе Руссо»[7]. Г. А. Гуковский вообще не считал важным образ Путешественника в структуре произведения: «Путешествие — это книга о крепостнической России. Ее герой не отдельный человек, и ее построение не зиждется на частном событии. Ее герой — родина, величественная, но угнетенная»[8]. Г. П. Макогоненко утверждал, что единым сюжетом «Путешествия» является «история человека, познавшего свои политические заблуждения и открывшего правду жизни, новые идеалы, ради которых стоило жить и бороться». Но при этом отказывался сближать Радищева с Путешественником, так как в этом случае «Радищев оказывается не революционером, а политическим недорослем»[9]. А. И. Старцев возразил против резкого разграничения позиций Путешественника и Радищева: «Путешественник близок Радищеву в той мере, в какой это возможно для литературного персонажа»[10].

И действительно, Радищев, создавая свои произведения, наряду с образами-персонажами художественно выстраивал и свой образ автора, но вместе с тем этот образ питался токами реальной действительности — биографии самого автора, его мыслей и чувств, представлений о себе, о роли, которую он должен сыграть в истории, и о памяти, которую он оставит в душах читателей.

Стихотворные отрывки, подобранные из «Тилемахиды», в статье Радищева не случайны: в них рассказ о судьбе автора.

Был сентябрь, когда автора увозили в Сибирь в ссылку.

«Но на близних горах зеленели кусты виноградны,
Коих листвия, как венки и цепочки висели».

Венки и цепочки — грустные ассоциации в связи с приговором... Боль разлуки с близкими невыносима:

«Та разлука была мне вместо Перунна удара».

И далее размышления о нравственном состоянии общества:

«Добрые ждут, пока не взыщутся и призовутся.
Злые ж, сему напротив, суть смелы, обманчивы, дерзки.
Скоро вкрасться, во всем угождать, притворяться искусны.
Сделать готовы все, что противно совести, чести».

И затем отрывок из «Тилемахиды», ставший эпиграфом к «Путешествию из Петербурга в Москву», как вновь повторенная характеристика самодержавию и напоминание о собственном поступке — издании этой книги.

«Дивище мозгло, мослисто, и глухо, и немо, и слепо,
Чудище обло, озорно, огромно с тризевной и лаей».

Приведенное в качестве примера стихотворение Ломоносова было обращением к самому себе с философским утешением и признанием на все воли божьей:

«О ты, что в горести напрасно...»

Но все же наказание за издание «Путешествия» было очень жестоким, и вот как поэтически прокомментировал стихами из «Тилемахиды» Радищев свое состояние:

«Тотчас и хлынул поток мяснобагр из него издыхавша».

И это же еще раз по-своему пересказал:

«И се поток течет из ран глубоких
Едва он жив, едва он дышет».

И еще:

«И се поток багровой вдруг хлынул из ран издыхавша».

Таким Радищев уезжал в ссылку. И на что он был обречен тоже очень точно выражали стихи Тредиаковского:

«Я не имел уже и утехи бедныя, выбрать
Кое-нибудь одно, меж рабством и смертию в горе;
Надобно стало быть Рабом и сносить терпеливно...»

Как Тилемах не мог выбрать смерть, и должен был «сносить терпеливо рабство», так как чувствовал свой сыновний долг, (подобная же тема есть в «Персидских письмах» Монтескье), так же и Радищев во время суда чувствовал свой отцовский долг, свою вину перед сыновьями и писал прошение о помиловании и письма к детям с просьбой простить его. И все-таки от «утехи бедныя» он не смог отказаться и в конце концов между смертью и рабством выбрал смерть.

«Рассказав» о своей трагической судьбе, Радищев решил так же стихотворными цитатами из «Тилемахиды» пояснить обстоятельства и причины, заставившие его написать свою книгу.

В стране царила тьма невежества и грубость нравов:

«Гор посредине крутых буераки столь глубоки,
Что едва осиять глубь может солнце лучами».
Людей «столько ж грубых, сколь та вся земля дика и ребриста».

В связи с просветительскими революционными движениями в Европе ему показалось, что и в России назревает революция:

«В сей час я усмотрел, что гора колеблется страшно,
Дубы и сосны мне казались сходящи с хребтов гор...»

Казалось, что победа близка:

«Превознесется слава до самых светил, до звезд поднебесных».

Далее идут стихотворные намеки на «стремления юности резвой», на которые упала «сень смерти своими стрелами». Но:

«Праздна уже колесница сама свой бег направляла».

Впереди была, как думалось автору, «райская» страна:

«Слышимо было везде одно щебетание птичье
Иль благовонный дух от Зефиров веющих тихо,

С ветви на ветвь древес прелетающих в шуме прохладном,
Иль журчание чиста ручья упадающа с камня...»

Но до этой страны был трудный путь:

«(И) воздымало волны, катя огромны, что горы...
Издали гор и холмов верхи пред взором мелькали».

Однако он (как и другие просветители) начал борьбу. (Во Франции назревала революция, в России Пугачевский бунт):

«Дыбом подняв лев свою косматую гриву...
Зев отворяет сухий, и пылко пышущий жаром,
Ярки лучи его верхи гор всех позлищали.
Горе Ливана, Коея верх сквозь облаки, звезд достигнуть стремится.
Вечный лед чело ея покрывает, не тая».

Гора (самодержавие?) готова разрушиться:

«В нем не находишь теперь кроме печальных останков
От величия, уже грозяща падением громким».

«Падение громкое» «величия», было сопряжено со страхом смерти:

«И мы видели там все страхи близкия смерти».

А из следующих стихов ясно, во имя чего велась эта борьба:

«Книга, держима им была собрание Имнов,
Яви стези итти премудрости за светом».

Речь идет о книге — собрании справедливых законов премудрого царя Менелая. Эта книга, эти идеалы Просвещения, лелеявшиеся Тредиаковским в «Тилемахиде» (возможно здесь есть ассоциация с «книгой книг» — «Энциклопедией» французских просветителей), стали «ядом лестным» для Радищева — заманчивой смертельной мечтой:

«Тайна и тиха мной всем овладела расслаба
Я возлюбил яд лестный, лился, что из жилы в другую».

И тут он вновь обращается к образу «летящей колесницы» — своей мечты:

«Зрилась сия колесница лететь по наверхности водной...
И трепетались играньми ветра, вьясь, извиваясь...»

Образ летящей колесницы — это образ его стремлений, его движения к стране залитой «светом премудрости».

Радищев создал памятник Тредиаковскому — рыцарю Просвещения. Заявив, что «Тилемахида ни на что не годится», он говорил о том, что просветительские идеи, которые она выражала, не удалось воплотить в жизнь, что стихи в самом деле слабые, но среди них были и замечательные.

Тредиаковский был первооткрывателем в русском стихосложении. И просветительские идеалы, за которые боролся Тредиаковский, и его переложение «Тилемахиды» заслуживают памятника.

Радищев в стихотворении «Древность» с горечью и возмущением писал о том, что потомки «бегут» от «памятников истины» и по какому-то «горькому року» стоят «подле памятников лжи». Он хотел воздать справедливость тому, чьим «девизом было просвещение», увидев в Тредиаковском «истины и заблуждения позднему потомству в образец».

Сам Радищев также увлекся идеями Просвещения. Он несся к «свету премудрости», мечтая, что «превознесется слава до самых светил, до звезд поднебесных», но «летящая колесница» очень напоминала колесницу Фаэтона, которую сожгли лучи солнца. И огонь, что должен был растопить «вечный лед на горе» (самодержавие) исторгался из пасти льва (жестокого зверя — революции, бунты).

Поэтому прекрасные идеи Просвещения он назвал «ядом лестным». Но слишком стремительное движение к солнцу, к «свету премудрости», повлекшее за собой гибель Фаэтона, не опорочило самого солнца, «света премудрости».

Для Пушкина также идеалы Просвещения, «солнце бессмертное ума», были незыблемы. И поэтому статьями «Путешествие из Москвы в Петербург» и «Александр Радищев» он также создавал «памятник истины» — памятник Радищеву. И в то же время он рассказывал о себе и о своих взглядах на Просвещение.

Еще более, чем Радищев, Пушкин понимал опасность безоглядного, стремительного движения к «солнцу бессмертному ума». И не только для тех, кто, как Фаэтон, направлял колесни-

цу прямо к солнцу, не только для активных деятелей Просвещения, желавших переделать жизнь на основании книги, «являвшей стези итти премудрости за светом», но и для тех, кого они вели за собой, тем более, если при этом применялось насилие.

Эту угрозу, осуществившуюся в истории России в XX веке, предвидел Пушкин. Он сказал о ней в последнем абзаце статьи «Путешествие из Москвы в Петербург». Вместо истории о жестоком помещике из «Путешествия» в корыстных целях превратившем своих крестьян в совершенных рабов, Пушкин рассказал о помещике, который также превратил своих крестьян в рабов, но уже во имя их счастливого будущего освобождения. И в этом последнем абзаце был смоделирован весь путь будущего революционного развития России.

И тем не менее, «кого же помнить будем?» Рыцарей Просвещения — Тредиаковского, Радищева, Пушкина.

И к Тредиаковскому, и к Радищеву, и к Пушкину можно отнести последнюю строфу стихотворения Радищева «Древность», написанного по возвращении из Сибири.

Знай — один лишь разум просвещенный
В поздних переломится веках!
Хоть над жизнью гениев почтенных
Тучи расстилались в облаках,
Тучи град и дождь на них лиющи,
Но по смерти их, над темной кущи
Над которой буря пролилась,
Мирна радуга для них явилась,
Половиной в древность наклонилась,
А другой в потомстве оперлась (356)

Эта радуга сияет для Тредиаковского, Радищева и Пушкина, потому что Радищев воздал дань любви, уважения и благодарной памяти Тредиаковскому, а Пушкин — Радищеву и Тредиаковскому. И еще одно важное замечание — радуга, которая сияет в небесах для Тредиаковского, а мы добавляем, что и для Радищева и для Пушкина, это радуга завета между Богом и человечеством: «Я полагаю радугу Мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею» (Библия, кн. Бытие, гл. 9, ст. 13).

Поэтому к Тредиаковскому, а также к самому Радищеву и Пушкину, можно отнести стихи Радищева:

Все к кивоту древности падет.
Лишь святых душ лучезарны мощи,
Как в пещерах фосфоры средь нощи,
В раках не померкнут в род и род.

«Древность».

С точки зрения христианской, русской православной традиции они были не только рыцари Просвещения, но и святые.

Примечания

[1] *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1941. С. 352. Далее ссылки на этот том в тексте с указанием страницы.

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1955. С. 284. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

[3] *Орлов А. С.* «Телемахида» Тредиаковского // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935. С. 5—55.

[4] Русская литература XVIII века / Под редакцией А. В. Западова. М., 1985. С. 285—289.

[5] *Лотман Ю. М.* Век богатырей. Радищев // Первое сентября. История. 1994. № 471.

[6] Там же. С. 2.

[7] *Барсков Я. Л.* А. Н. Радищев. Жизнь и Личность // *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Том II. Материалы к изучению «Путешествия». М.; Л., 1935. С. 130.

[8] *Гуковский Г. А.* Радищев // История русской литературы. Т. IV. М.; Л., 1947. С. 534.

[9] *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время. М., 1956. С. 437—438.

[10] *Старцев А.* Радищев в годы «Путешествия». М., 1960. С. 144—145.

Т. А. Алпатова

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ-ФИЛОЛОГ В ВОСПРИЯТИИ А. С. ПУШКИНА

Отношение А. С. Пушкина к отечественной словесности XVIII столетия и прежде всего к творчеству крупнейших писателей той поры неоднократно становилось предметом внимания исследователей. Проблема «Пушкин и Тредиаковский» возникала лишь в достаточно ограниченном контексте. Его составляют, в первую очередь, выпады юного Пушкина против Тредиаковского как олицетворения бездарного поэта-«труженика», не имеющие под собой какого бы то ни было историко-литературного обоснования и возникающие в контексте «общих мест» арзамасской традиции, представленной в поэзии К. Н. Батюшкова, В. Л. Пушкина, П. А. Вяземского, А. Ф. Воейкова, а также в прозаических статьях и «арзамасских» речах Г. В. Дашкова, С. С. Уварова и др. Поэтическое наследие Тредиаковского становится материалом анализа, когда речь ведется об историко-литературных источниках «Вступления» к «Медному всаднику», среди которых уже традиционно вспоминается «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу»[1]. Наконец, динамика пушкинских оценок Тредиаковского и его вклада в развитие русской литературы XVIII столетия, прежде всего русского стихосложения, привлекала внимание при анализе пушкинских историко-литературных набросков — «О ничтожности литературы русской», <Путешествия из Москвы в Петербург> и др.[2]. Своеобразный шаг к реконструкции замысла пушкинской статьи о Тредиаковском, намеченной для «Современника», был сделан Д. Д. Благим, проанализировавшим характер пушкинских закладок в принадлежавшем поэту томе собрания сочинений Тредиаковского, которые, по мысли исследователя, демонстрируют достаточно серьезный интерес Пушкина к стиховедческим взглядам поэта-теоретика, и в первую очередь к мысли Тредиаковского о том, что «корни нашего "тонического" стихосложения заключены в народно-песенном творчестве»[3].

Однако наиболее значительным аспектом проблемы «Пушкин и Тредиаковский» представляется то, каким рисовалось поэту значение идей Тредиаковского для становления концепции

литературного языка и стиля, складывавшейся в русской литературной теории и практике XVIII столетия и во многом определившей последующую полемику «о старом и новом слоге» русского языка, в которой Пушкин занял самобытную и достаточно неоднозначную позицию. Именно в свете этой полемики интерес к Тредиаковскому и возник в начале XIX века, хотя и в негативном аспекте — сравнение с ним использовалось как «последний» довод в уничтожении противника (прежде всего «арзамасцами»). Вообще при анализе проблемы необходимо иметь в виду то различие, которое существовало между историко-литературной «реальностью» Тредиаковского и теми мифологизированными чертами, которые приобретают его личность и наследие в культурной реальности пушкинской поры; причем особое значение здесь получает вопрос: какими путями шла «мифологизация», что из сделанного Тредиаковским на стезе поэта, прозаика, переводчика, теоретика литературы стало истоком того или иного направления в последующем переосмыслении.

В целом, в пушкинское время фигура Тредиаковского трижды становилась одним из своеобразных «центров» литературно-полемических и собственно филологических размышлений. Прежде всего, интерес к нему как неудачливому литератору далекого прошлого обострился в начале XIX века — в связи с полемикой «шишковистов» и «карамзинистов», позднее переросшей в борьбу «Арзамаса» с «Беседой...». В следующий раз Тредиаковский — автор «Тилемахиды», впервые разрабатывавший образец русского гекзаметра, становится героем полемических статей в середине 1810-х гг. в связи со спорами о сущности русского гекзаметра. И наконец, в 1820-е и в особенности в 1830-е гг. фигура Тредиаковского вновь привлекает внимание уже в связи с иными задачами — прежде всего, построения целостной истории литературы, свободной от вкусовых пристрастий и учитывающей истинную историко-литературную роль поэта, пусть и не понятого современниками.

Наименьшее внимание привлекал в то время ранний период творчества Тредиаковского и его перевод «Езды в остров Любви» (1730). В результате в сознании литераторов пушкинского времени скрадывалось то различие, которое существовало между языковой программой Тредиаковского периода 1730-х гг. и его более поздней позицией, сложившейся к середине 1740-х гг. Она была во многом полемична по отношению к его же взглядам, изложенным в предисловии от переводчика к первому изданию «Езды в остров Любви» и заключавшимся в том, что лите-

ратурный язык, зарождающийся в то время в России, должен ориентироваться на разговорную практику и избегать «глубокословныя славенщизны». Если на раннем этапе Тредиаковский отождествляет устную и письменную речь и ищет критериев, которые могут нормализовать речевую стихию, в особенностях образцового употребления, в «образцовой» речевой практике (прежде всего, просвещенного двора), то в дальнейшем исследование принципов «употребления» как «основного критерия для регулирования и нормализации национальной литературной речи»[4] переориентируется у Тредиаковского с принципиально «устного» (собственно-русского) на сферу «письменного» языка, сформированного под влиянием церковнославянского наследия.

Дифференциация в рассмотрении точки зрения Тредиаковского на язык позволяет осознать, в чем состояли различия в характере его полемики, с одной стороны, с Ломоносовым, который в лице Тредиаковского возражал не только неудачливому «пииту», но в первую очередь теоретику «разговорного», «антиславянского» типа литературного языка[5], с другой стороны, с Сумароковым, увидевшим в Тредиаковском уже убежденного защитника церковнославянского языкового элемента[6]. Эта хронологическая аберрация сохраняется и в более позднее время; она становится своеобразным объяснением некоторых оценок Тредиаковского, данных в 1770—1790-х гг. и исходивших из новиковского кружка и из уст писателей-сентименталистов, в частности Н. М. Карамзина.

Писатели из новиковского кружка брали Тредиаковского в союзники именно как «серьезного» писателя, творца «Тилемахиды», не боявшегося «тяжести» и «шероховатости» слога в бескомпромиссном стремлении к воплощению «высокого» значительного содержания. Вот как выглядит характеристика Тредиаковского в «Опыте исторического словаря о российских писателях» самого Н. И. Новикова (1774): «Сей муж был великого разума, многого учения, обширного знания и беспримерного трудолюбия. <...> Полезными своими трудами приобрел себе бессмертную славу и первый в России сочинил правила нового российского стихосложения, много сочинил книг, а перевел и того больше, да и столь много, что кажется невозможным, чтобы у одного человека достало к тому столько сил <...> Притом не обинуясь к его чести сказать можно, что он первый открыл в России путь к словесным наукам, а паче к стихотворству, причем был первый профессор, первый стихотворец и первый положивший толико труда и прилежания в переводе на российский язык

преполезных книг <...>»[7]. Столь высокая оценка вполне может интерпретироваться как выражение определенных литературных принципов Новикова и его круга — стоит вспомнить хотя бы тот высокий интерес, который они проявляли не только к «Тилемахиде», но и к самому роману Фенелона и связанной с ним полемике о героическом эпосе и о сущности поэтического[8]. В этом же ключе — пусть и в более ироничной форме — была выдержана оценка Тредиаковского, данная Радищевым, не только высоко ценившим «Тилемахиду», но даже принявшим «сторону» Тредиаковского в его борьбе с Ломоносовым, за похвалами которому Радищев иносказательно намекает на чрезмерную архаику и книжность его языковой программы. И также не случайно несогласный с направлением литературно-теоретических и стилевых поисков новиковского кружка Карамзин в «Пантеоне русских авторов» (1802), казалось, сделал шаг назад и вновь возвратился к формуле об увлеченном литераторе, лишенном, по несчастью, дарования и вкуса. Он видит в Тредиаковском «трудолюбие науки и несчастье природы»: «Если бы охота и прилежность могли заменить дарование, кого бы не превзошел Тредиаковский в стихотворстве и красноречии? <...> Не только дарование, но и самый вкус не приобретается; и самый вкус есть дарование. Учение образует, но не производит автора. Тредиаковский учился во Франции у славного Ролленя; знал древние и новые языки; читал всех лучших авторов и написал множество томов в доказательство что он... не имел способности писать»[9] и даже воскрешает старый анекдот о насмешках над «Тилемахидой» в кружке Екатерины II[10].

Вполне очевидно, что пушкинское восприятие Тредиаковского эволюционирует от поверхностно-«знакового» (как символа литературной бездарности) к глубоко продуманному, историчному. Переосмысление фигуры Тредиаковского и его литературно-филологического наследия отвечало общей эволюции пушкинской историко-литературной концепции. Так, в пушкинских «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (1827) Тредиаковский предстает в «обычной» для его литературной репутации роли героя исторического анекдота об «оплошном стихотворце»: «Тредьяковский пришел однажды жаловаться Шувалову на Сумарокова. “Ваше высокопревосходительство! меня Александр Петрович так ударил в правую щеку, что она до сих пор у меня болит” — Как же, братец? — отвечал ему Шувалов,— у тебя болит правая щека, а ты держишься за левую.— “Ах, ваше высокопревосходительство, вы имеете резон”,— отвечал Тредьяковский

и перенес руку на другую сторону. Тредьяковскому не раз случалось быть битым. В деле Волынского сказано, что сей однажды в какой-то праздник потребовал оду у придворного пиита Василия Тредьяковского, но ода была не готова, и пылкий статс-секретарь наказал тростию оплошного стихотворца»[11]. «Арзамасская» оценка Тредиаковского как воплощения сухого педантизма и литературной зависти всплывает в полемичном по отношению к «Вестнику Европы» пушкинском отрывке 1830 года «Несколько московских литераторов...», «общество» которых создается, согласно пародийному пушкинскому «объявлению», «для распространения правил здравой критики Курганова и Тредьяковского» (XI, 97).

Необходимость аргументированной историко-литературной оценки Тредиаковского была связана для Пушкина прежде всего с одним из центральных для литературной ситуации первой трети XIX столетия вопросов — вопросом о слоге, специфике литературного языка. Тредиаковский — поэт, переводчик и филолог — оказывался в этой связи особенно интересен благодаря оригинальности своей стилевой и языковой «программы», в различные периоды причудливо сочетавшей стремление ориентироваться на разговорный язык и значительность, величественность поэтических форм в высоких жанрах. Стиль переводов и оригинальных сочинений Тредиаковского несовершенен как целое — но ведь несовершенство часто оказывается залогом развития. Такова, в частности, была оценка русской прозы XVIII столетия (родоначальником которой, в сущности, и стал Тредиаковский со своим переводом «Езды в остров Любви»). По мысли теоретиков начала XIX в., да и самого Пушкина, именно в прозе литературный язык обещал наибольшую возможность, с одной стороны, обработанности, выразительности и силы, а с другой,— самобытной оригинальности. Такова концепция прозаического слога, представленная в пушкинской статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: сама необработанность русской прозы, возникшая вследствие пристрастия высшего общества в повседневной жизни к французскому языку, позволяет надеяться на перспективы развития. «Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений <...> Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напуд-

рил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей XVIII столетия? Общество M-ts du Deffan, Boufflers, d'Epinay, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*» (XI, 101).

Следовательно, для языка прозы губительна излишняя «обработанность» перифрастичность, разного рода элементы «орнаментальности», и потому сама слабая развитость русской прозы XVIII столетия парадоксально оказывается залогом ее потенциала в будущем. Потому-то Пушкин и соглашается с Лемонте: «Приводя в пример судьбу сего прозаического языка <французской литературы> г. Лемонте утверждает, что и наш язык не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков, должен ожидать европейской своей общежительности... Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны...» (XI, 100).

Поиск решения проблемы слога определяет то место, которое занимают в историко-литературных представлениях Пушкина Тредиаковский и Ломоносов: поэты-соперники существуют в его сознании как специфическая полярность — не только в связи с реформой русского стихосложения, но и в связи с их поисками решения проблемы слога,— а Ломоносов еще и как оратор, в целом отвергаемый Пушкиным. В этом отношении показательна эволюция оценок — от статьи «О предисловии г-на Лемонте...» (1825) к <Путешествию из Москвы в Петербург> (1833—1834): если в первой статье поэт лишь указывает на то, что Ломоносов преимущественно ученый, но не поэт и не оратор в истинно высоком смысле слова, приводя краткие характеристики его стиля, то в «Путешествии...» оценка становится более критической и по существу однозначной. Ср.: «Слог его, ровный, цветущий и живописный, заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным», «Любопытно видеть, как тонко на-

смехается Тредьяковский над *славянщизнами* Ломоносова, как важно советует он ему перенимать *легкость* и *щеголевитость речений изрядной компании!..*» («О предисловии г-на Лемонте...») — «Профессор поэзии и элоквенции, не что иное, как исправный чиновник, а не поэт, вдохновенный свыше, не оратор, мощно увлекающий. Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый. Эта схоластическая величавость, полуславенская, полулатинская, сделалась было необходимостию; к счастию, Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова...» (XI, 120).

Столь резкая оценка ломоносовской ораторской прозы как явления принципиально «книжного» во многом опиралась на традицию взгляда на Ломоносова, сложившегося в рамках карамзинской школы и ее подходов к проблеме слога, в корне отличавшихся от того, как решалась она в трудах самого Ломоносова. Если Ломоносов, проводя строгие границы между различными «штилями» литературного языка (высоким — средним — низким), разрабатывал в дальнейшем преимущественно высокий «штиль», то и Карамзин, и его единомышленники принципиально ориентировались на «средний» (в теоретических трудах карамзинистов именовавшийся иной раз даже «низким») слог[12]. В их теоретической и собственно практической разработке именно он приобретал черты изящества, «обработанности», и главное — гибкости в выражении различных эмоциональных оттенков свободного разговора. Все это неизбежно приводило к достаточно прохладной оценке сделанного Ломоносовым как в его теоретических трудах, так и в художественной, прежде всего ораторской практике. Причем карамзинисты упрекали Ломоносова как стилиста за, казалось бы, принципиально различные просчеты — с одной стороны, за излишнюю «книжность» и непохожесть на «легкие» и «щеголевитые» «речения изрядной компании» (если вспомнить слова Тредиаковского в передаче Пушкина), а с другой — за отсутствие именно обработанности, «изящества», в первую очередь в ораторской прозе, которая интересовала карамзинистов более всего в связи с тем, что и сами они отдавали предпочтение в первую очередь прозаическому «среднему» слогу. Так, известно высказывание о Ломоносове Карамзина, зафиксированное Г. П. Каменевым: «Вознамерясь выйти на сцену, я не мог сыскать ни одного из русских сочинителей, который бы был достоин подражания, и, отдавая всю справедливость красноречию Ломоносова, не упустил я заметить штиль его дикий, вар-

варский, вовсе не свойственный нынешнему веку, и старался писать чище и живее»[13]. «Смесь низкого грубого слога с ораторским стихотворным» осуждал в ломоносовском красноречии и молодой В. А. Жуковский[14].

В 1830-е же годы в историко-литературном сознании бывших «карамзинистов» с программой карамзинской школы начинает парадоксально сближаться антагонист Ломоносова Тредиаковский. Подобное переосмысление итогов творчества Тредиаковского присутствует в этот период в записях П. А. Вяземского: «А право, напрасно закидали у нас бедного Тредьяковского такою грязью: его правила о стихосложении вовсе не дурны. Его мысль, что наш язык должен образоваться употреблением, что *научат нас им говорить благоразумные министры* и проч. и проч., очень справедлива. Он чувствовал, что один письменный язык есть язык мертвый. Здесь он как будто предчувствует и предугадывает Карамзина. Но как Моисей, он сам не успел и не умел достигнуть обетованной земли...»[15].

Оценивая характер динамики пушкинского отношения к Тредиаковскому, необходимо сказать несколько слов о тех источниках, которыми мог пользоваться поэт при изучении его историко-литературной роли. Помимо уже названных статей Новикова и Карамзина, во многом определивших устоявшуюся к тому времени «академическую» оценку, которая присутствовала и в историко-литературных курсах, Пушкину была известна оценка, данная «Тилемахиде» Тредиаковского в «Путешествии из Петербурга в Москву» и «Памятнике дактилохореическому витязю» А. Н. Радищева. Источником сведений о Тредиаковском для зрелого Пушкина были и принадлежавшие поэту издания: «Слово о богатом, различном, искусном и несхотствененом витийстве...» (СПб., 1745) и второй том «Сочинений и переводов как Стихами, так и прозою Василья Тредиаковского...» (СПб., 1752)[16]. «Слово о... витийстве» и открывавшая второй том «Сочинений и переводов» «Речь... о чистоте российского языка» (1735), а также, по всей видимости, известный Пушкину «Разговор между Чужестранным человеком и Российским об орфографии старинной и новой и о всем что принадлежит к сей материи» (1748) — труды, достаточно ярко запечатлевшие эволюцию взглядов Тредиаковского на русский литературный язык, движение его лингвистической программы[17].

Таким образом, и в силу изменений историко-литературной ситуации, и благодаря профессиональному подходу к изучению наследия русской словесности во всем ее объеме, Пушкин полу-

чает возможность увидеть и оценить обе грани лингвистической политики и литературно-языковой практики Тредиаковского, в сущности, представлявшего весь путь становления русского литературного языка XVIII столетия. Пушкину удалось почувствовать в известной мере «фокусную» роль Тредиаковского в истории русской литературы XVIII века, в которой собственно художественные «достижения» иной раз имели меньшее значение, нежели теоретические идеи и бескомпромиссная готовность к их проверке (пусть иной раз и с отрицательным результатом). Именно на этом основании и строилась наиболее многосторонняя из дошедших до нас пушкинская оценка Тредиаковского в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (148).

Отталкиваясь от привычно ироничного стиля литературного анекдота, Пушкин переходит к собственно историко-литературному рассмотрению: «Тредьяковский был, конечно, почтенный и порядочный человек. Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывают необыкновенное чувство изящного. В “Тилемахиде” находятся много хороших стихов и счастливых оборотов <...> Вообще изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков не стоят Тредьяковского,— Hebent sua fata libelle...» (XI, 253—254). Здесь Пушкин определяет заслуги Тредиаковского именно как филолога и поэта, сумевшего пройти тот путь, который и был, в сущности, путем русского литературного языка: от первых попыток строить систему норм и правил, которая смогла бы в новой, непривычной форме выразить внутренний мир нового человека, созданного Петровской эпохой, к лингвистическому и культурному синтезу «славянороссийского» языка, ставшего в итоге основой последующего лингвистического и культурного синтеза, как меры стилевого развития, создание которого и было объективным итогом пушкинского творчества[18]. Не случайно именно «припоминание» Тредиаковского сопровождает одну из наиболее поздних пушкинских характеристик русского литературного языка в «Письме к издателю» («Современник», 1836. Т. 3): «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, также как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному <...> Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разгово-

ре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков...» (XII, 96). Тредиаковский и его «Разговор... об орфографии» и вспоминается здесь Пушкиным как один из первых опытов построения нормализованной лингвистической теории («без предварительного примера»), отразивший одну из важнейших линий в развитии русского литературного языка. Он увидел в этом «Разговоре» самую раннюю попытку осознания естественной взаимозависимости «разговорного» и «письменного» языков. Завершение этой линии развития литературного языка, синтез различных его начал произойдет именно в пушкинскую эпоху, определив главное направление стилевого развития русской литературы последующего времени.

Примечания

[1] См.: *Матвеева Е. В.* Пушкин и Тредиаковский // К 150-летию со дня рождения Пушкина (1799—1949). Ученые записки Ленинградского гос. пед. института им. А. И. Герцена. Т. 76. Л., 1949. С. 179—188. Названное стихотворение Тредиаковского упоминает в своем исследовании и Л. В. Пумпянский. См.: «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 91—124. Однако эта параллель не интерпретируется однозначно как реминисценция. По мысли Ю. В. Стенника, сходство отдельных мотивов пушкинского Вступления и «Похвалы Ижерской земле...» может рассматриваться и как следствие их близости канону одической традиции XVIII века, «бывшей в ту пору общим местом». См.: *Стенник Ю. В.* Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 301.

[2] См.: *Стенник Ю. В.* Пушкин и русская литература XVIII века. С. 289—291.

[3] *Благой Д. Д.* Пушкин и русская литература XVIII века // *Благой Д. Д.* Литература и действительность: Вопросы теории и истории литературы. М., 1959. С. 234.

[4] *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970. С. 103.

[5] О Тредиаковском и Ломоносове как родоначальниках спора «новаторов» и «архаистов», «нового» и «старого» слога литературного языка см.: *Сахаров В. И.* М. В. Ломоносов и полемика о «старом и новом слоге» (конец XVIII — начало XIX в.) // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 281.

[6] См.: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х гг. М., 2001. С. 62—63.

[7] *Новиков Н. И.* Избранное. М., 1983. С. 448.

[8] Так, в 1787 г. Новиков инициирует перевод и печатает традиционно сопровождавшее издания книги Фенелона во Франции «Рассуждение о героической поэме и превосходстве стихотворения Телемака» Э. Рамзея (Discours sur la poesie épique en l'excellence du poème de Télémaque).

[9] *Карамзин Н. М.* Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 70.

[10] «Екатерина II, любя успехи российского языка, желала, чтобы в избранном обществе "Эрмитажа" все говорили по-русски. Ее воля была законом. Но законодатель должен предвидеть и неисполнение: какое же наказание определила монархиня для преступников? за всякое иностранное слово, вмещенное в разговор, виновный осуждался прочесть сто стихов из "Телемахиды" Тредиаковского» — см. там же. Таким образом, старинный анекдот позволил Карамзину связать «любовь» к «успехам российского языка» и насмешки над «Тилемахидой», как чем-то, принципиально враждебным этим успехам. О собственном отношении Карамзина к «Тилемахиде» см.: *Татаринцев А. Г.* А. Н. Радищев. Архивные разыскания и находки. Ижевск, 1984. С. 177.

[11] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [В 16-ти тт.]. Т. XI. Критика и публицистика 1819—1834. Л., 1949. С. 53. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы. Примечательно, что именно эта ситуация станет предметом возражения Пушкина И. И. Лажечникову на его трактовку фигуры Тредиаковского в романе «Ледяной дом» (см. письмо поэта от 3 ноября 1835 года): «За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он лице мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя» (XV, 62).

[12] См. определение «низкого слога», данное И. С. Рижским: «Низкой, или простой слог есть такое красноречие, которое по-видимому весьма мало различно от повседневнаго разговора. Естественная простота, тонкая замысловатость, не редко нежность составляют главные его совершенства. Есть ли сочинитель, который пишет сим слогом, ...употребляет описания, то оне более приятны, нежели высоки. Не увидите также у него выражений, в которых бы очень приметно было искусство и рачительность; даже встречающиеся в некоторых местах украшения кажутся родившимися сами собою без всякаго с его стороны рачения: при всем том везде найдете в нем чистоту и совершенную точность слов и выражений» (*Рижский И. С.* Опыт риторики. М., 1796. С. 323—324).

[13] Вчера и сегодня. СПб., 1845. Кн. 1. С. 58.

[14] Библиотека Жуковского в Томске. Ч. I. Томск, 1978. С. 62—63, 114, 121.

[15] *Вяземский П. А.* Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л., 1929. С. 83. Курсивом Вяземский выделяет неточную цитату из

«Речи... к членам бывшего российского собрания во время перваго их заседания марта 14 дня 1735 года о чистоте Российского Языка».

[16] См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. Библиографическое описание. СПб., 1910. С. 105—106. № 389, 390.

[17] Об этом см.: *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 277—290 и др. Более ранний опыт Тредиаковского-лингвиста, пытавшегося строить систему русского литературного языка по аналогии с литературным языком Франции XVII века, с опорой на «образцовый» язык лучшего общества и наделенных вкусом авторов — опыт, отразившийся в предисловии к «Езде в остров Любви», а также в «Речи... в Санктпетербургской императорской Академии наук к членам Российского собрания во время первого оных заседания, марта 14 дня 1735», также был известен Пушкину, хотя, возможно, и менее детально — стоит вспомнить хотя бы высказывание Вяземского о Тредиаковском как предшественнике карамзинской языковой программы, построенное с использованием реминисценций из названной речи 1735 года.

[18] Об этом см.: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 2000; *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. С. 430—441.

В. П. Зверев

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПСАЛМА 143 В. К. ТРЕДИАКОВСКИМ И Ф. Н. ГЛИНКОЙ

В. К. Тредиаковский был безусловным авторитетом не только в литературе XVIII века, он оказывал плодотворное и благотворное влияние на русскую словесность и в XIX столетии. Если Г. Р. Державин признавался: «Правила поэзии почерпал я из сочинений Тредьяковского»,— то А. С. Пушкин в 1834—1835 годах более подробно обозначал место автора «Тилемахиды» в отечественном литературном процессе: «Тредьяковский был, конечно, почтенный и порядочный человек. Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. <...> Вообще изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков верно не стоят Тредьяковского <...>»[1]. То, что литературное наследие Тредиаковского было востребовано в первой половине XIX века, свидетельствует замечание Н. А. Полевого, сделанное в 1833 году: «И теперь есть у нас современники Ломоносова, Сумарокова, Карамзина, даже Тредьяковского — не по летам, но по духу, по сущности своих созданий, по своему образованию, направлению, даже по языку»[2]. Как известно, в 1849 году появилось сразу два издания произведений писателя: «Сочинения» в трех томах и «Избранные сочинения». Так как они содержали в себе вещи духовные, то не могли пройти мимо внимательно следившего за литературными новинками и испытывавшего особые симпатии к русской словесности XVIII века Ф. Н. Глинки (1786—1880)[3].

Однако литературные взгляды юного Ф. Глинки формировались в атмосфере, далекой от строгой филологической школы и возвышенной поэзии Тредиаковского. «В раннем детстве, как запомню себя,— писал он в своих мемуарах,— в нашем смиренном околотке (Смоленской губернии близ города Духовщина) мало читали и, кроме книг духовного содержания, почти не имели других. Календарь, Жизнь Мирамонда (соч. Федора Эмина), Несчастный Неаполитанец и т<ому> под<обное> составляли вечернее чтение многочисленных в околотке дворян, разделявших

свое время между хлопотами по хозяйству и наслаждениями самого радушного гостеприимства.

Вдруг появились у нас в доме “Мои безделки”. Нам прислали эту книгу из Москвы — и как описать впечатление, произведенное ею? Все бросилось к книге и погрузилось в нее: читали, читали, перечитывали и наконец почти вытвердили наизусть. От нас пошла книга по всему околотку и возвратилась к нам уже в лепестках. Кто-то сказал: “Лучшая похвала автору, когда книгу его зачитывают до лепестков!”. Так и сталось, думаю, повсюду с первыми опытами Карамзина. Никто, хоть бы самый рьяный противник Ник<олая> Мих<айловича>, не станет отрицать громадного влияния его на современное ему общество»[4].

По-своему и близко к сердцу воспринял Ф. Глинка новизну художнической позиции Н. М. Карамзина: «Читая его,— вспоминал Федор Николаевич,— поняли приятность смотреть на восходящее солнце, на запад, окрашенный угасающими лучами его, любоваться утренним пением птичек (за что позднее упрекали его достойные сами осмеяния насмешники), вслушиваться в шум родных ручьев, дружиться с домашнею природою и наслаждаться бесплатными ее дарами, с которыми легче миришься с случайностями жизни, охотнее веришь надеждам и, при ясном настроении души, привольнее поддаешься мечтам, рассыпающим столько золотых блесток на черный бархат жизни»[5]. Эти слова были написаны к 100-летию со дня рождения Карамзина в 1866 году. Однако пристальное поэтическое внимание к наслаждающим душу человека красотам природы постоянно чувствуешь и в сочинениях самого Ф. Глинки, как в поэзии, так и в прозе: в переложениях псалмов, в «Письмах русского офицера», в «Письмах к другу»,— а также в почти репортажных «Очерках Бородинского сражения», в религиозных поэмах. Это тяготение к пейзажу было обусловлено глубокой внутренней потребностью писателя, а не только увлечениями современников.

Сентиментализм, давший человеческому сердцу возможность заговорить в изящной словесности свободно и взволнованно, был симпатичен открытой душе Ф. Глинки. Среди лаконичных и сокровенных мыслей писателя, включенных в «Письма к другу», читаем: «Многие рассуждали о свойствах *ума* и проникали в области его, но *сердце* все еще остается для нас загадкою неразрешенною, страною неизвестною.— *Стерн,* однако ж, как мне кажется, так же глубоко проникнул в сердце человеческое, как Мунгопарк в неизвестные страны Африки»[6]. В «Письмах русского офицера» Ф. Глинка говорит не только о повести Ка-

рамзина «Бедная Лиза» как о памятнике, достойном увековечения в саду русской словесности, но и о сентиментализме как об уже сложившемся и распространенном в русском образованном обществе поэтическом мироощущении: «Но в ненастную осеннюю погоду не захотели так далеко идти, чтоб не показаться уж слишком *сантиментальными путешественниками*»[7]. Впрочем, Глинка не считал Карамзина писателем, стремившимся целенаправленно сформировать новое направление в отечественной словесности. В 1866 году он писал: «...и до Карамзина горели в литературе русской — и, может быть, горели очень хорошо, посвоему — свечи *сальные;* а Карамзин *первый* зажег *стеариновую!* Новый блеск, новый строй слова растревожили старых и пошел толк "о старом и новом слоге". Это, однако ж, не доходило до такой вражды, какую выдумывали современные официозные журналы и нахлебники той или другой стороны»[8]. Последнее замечание Ф. Глинки весьма существенно для понимания его отношения к Тредиаковскому, нигде, к сожалению, открыто и аргументированно Федором Николаевичем не обозначенного.

Стихия чувств, открытое восприятие мира и поэтическая свобода их выражения в литературе, безусловно, уже в первой половине XIX столетия отодвигали на далекий исторический план сочинения авторов — признанных классиков XVIII века. В этом новом эстетико-духовном пространстве возникла ситуация своеобразного художественного противостояния двух веков, обозначилось неприятие современными писателями не только строгой эстетики прошлого, но и принципов самого языка «старой» литературы. Поэтому 84-летнему Ф. Глинке, хотя и воспитанному в XVIII веке и активно пользовавшемуся в течение всей своей продолжительной жизни окружавшими его в личной библиотеке изданиями того времени, в 1870 году казалось вполне убедительным высказаться о слоге стихов Тредиаковского в ироническом тоне, как о чем-то неприемлемом в современной литературной эстетике.

Готовя для духовной цензуры объяснения на некоторые места поэмы «Таинственная Капля», Федор Николаевич категорически не принимал претензий к стихотворной форме своего сочинения. «Что касается до стихов и куплетов, которые у меня круглы, легки и свободно катятся, то уж я не знаю, что и сказать?!! — возмущенно писал он.— Все знатоки (в обеих столицах) и любители любовались стихами, и сам Краевский написал мне прекрасное письмо, в котором сказал, что, застав нечаянно Каплю (до того ему неизвестную) на столе у своей тещи, присел, чтоб

прочесть страничку и невольно прочел полкниги: так увлекли его плавные и светлые стихи! Это письмо и теперь у меня хранится.— Так как же теперь такие стихи заменять стихами Тредьяковского?!»[9]. Конечно, здесь не было никакого злонамеренного выпада против признанного иерарха русской поэзии XVIII века. Ф. Глинка своей иронией пытался выразить лишь неприятие замечаний, касавшихся эстетической стороны поэмы, а настойчивые требования цензора проассоциировались у него со строгой ритмической регламентацией постопного деления стихотворного текста, впервые в русской литературе убедительно и обоснованно введенного и усердно утверждавшегося Тредиаковским.

Однако в творчестве этих двух, казалось бы, далеких друг от друга в эстетическом отношении поэтов есть область, которая во многом является объединяющей не только их, но и те две эпохи русской литературы, разлом между которыми произошел на рубеже XVIII—XIX столетий. Речь идет о традиции стихотворного переложения псалмов и других текстов Священного Писания.

Действительно, до появления в свет в 1826 году книги Ф. Н. Глинки «Опыты Священной поэзии», в которой были собраны в основном стихотворения, восходившие к своему духовному источнику — Псалтири, русская литература уже имела устоявшуюся традицию переложения псалмов слогом изящной словесности или, как еще говорили, создания их «парафразисов». Еще в 1744 году три крупнейших поэта XVIII века В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков и М. В. Ломоносов решили продемонстрировать возможности отечественной поэзии в воспроизведении возвышенного духа наиболее популярной на Руси книги Ветхого Завета и переложили 143-й псалом ямбом (Сумароков — «Благословен Творец вселенны...», Ломоносов — «Благословен Господь мой Бог...») и хореем (Тредиаковский — «Крепкий, чудный, бесконечный...»), дав своим сочинениям одинаковое жанровое определение — ода. В Петербурге была издана книга, известная преимущественно под кратким названием «Три оды», в которую и были включены показательные парафразисы поэтов, «соревновавшихся» в переложении одного и того же псалма[10].

Литературно-общественное сознание даже второй половины XVIII века было еще сильно традиционной православной духовностью. В это время русская литература «пользовалась одним с Церковью языком, не уходила далеко от церковных стен». Это позволяло светской культуре в целом питаться и наполняться «духовным огнем и глубоким христианским чувством, явно выделяющими отечественную словесность среди европейских секу-

ляризованных литератур нового времени»[11]. У многих писателей возникала духовная потребность в выражении своих чувств именно в формах, близких к молитвам и псалмам. По мнению О. В. Кириченко, обращение, например, Г. Р. Державина и А. Т. Болотова к форме «литературной молитвы» «указывает на “запасы” духовной тоски дворян той эпохи (последней четверти XVIII века) по Богу, по молитве. Но при всем том они поют свои “псалмы” точно не от себя лично, а от лица многих. Их духовная поэзия явно следует традиции ветхозаветных псалмопевцев. Но “псалмы” литераторов лишь тоска по псалмам, по настоящему славословию Богу — по молитве. Они плачут о своем *сословии* молитвою человека, отпадшего от близкого богообщения. Их стихи “общественны”. Они наполнены позывом пробудиться и вознести песнь к Богу. Державин горел в своих духовных стихах молитвенным *восхищением* делами Божьими, именем Божьим, величием, премудростью Его. <...> И Г. Р. Державин, и А. Т. Болотов занимали близкую позицию в своих духовных стихах. Главною темою их являлся все же не покаянный тон, а хвалебный, благодарственный Богу — Творцу. Через это их христианский голос был обращен к современникам. И первое, к чему они звали,— очнуться от земного, перестать воздавать хвалу не Творцу, а твари, не вечно живому, а тленному»[12]. Такая духовная позиция писателей и их эстетическая ориентация в своем творчестве на образцы текстов Священного Писания органично вписывались в общий православный контекст эпохи, продолжали традиции, заложенные Тредиаковским, Сумароковым и Ломоносовым. Недаром Тредиаковский в предисловии «Для известия» к стихотворным переложениям тремя поэтами псалма 143 особо отмечал: «Однако подаются они свету не в таком намерении, чтоб рассмотреть и определить, который из них лучше и великолепнее вознесся. Сие предпочтение могло бы им быть всем троим обидно: ибо праведно есть, что все трое не подлым искусством сочинили свои стихи и что трудный и прерывный разум псалма совершенно они изобразили. Чувствительная токмо разность их жанра и изображений, а удивительное согласие разума здесь предлагается, и от сего заключается, что все добрые стихотворцы коль ни разно в особливости остроту своих мыслей и силу различают, однако в обществе в один пункт сходятся и чрез то от должного себе центра не относятся»[13].

В конце XVIII — начале XIX веков к переложению псалмов языком изящной русской словесности обращались самые разные авторы: М. М. Херасков и Н. П. Николев, Н. М. Шатров и

Д. И. Хвостов, Е. И. Костров и А. А. Писарев, А. С. Грибоедов и В. К. Кюхельбекер... В 1809 году А. Г. Решетниковым были опубликованы собранные воедино русские стихотворные переложения псалмов, осуществленные известными авторами. В 1811 году это издание, вызвавшее живой интерес в читательской среде, было повторено в расширенном варианте[14]. Во второй том своего собрания А. Г. Решетников включил семь переложений псалма 143, выполненных М. В. Ломоносовым («Благословен Господь мой Бог...»), А. П. Сумароковым («Благословен Господь, ко брани...» и «Благословен Творец вселенны...»), Н. П. Николевым («Благословен Господь мой Бог...»), А. М. (?) Котельницким («Благословен Бог ополченный...»), В. К. Тредиаковским («Крепкий, чудный, бесконечный...») и иеромонахом Симеоном Полоцким («Благословен Господь Бог, руце научаяй...»), а также полный перевод псалма с еврейского языка на церковно-славянский преосвященного Амвросия, архиепископа Московского. Ф. Глинка же особенно высоко ценил духовные сочинения Н. М. Шатрова, не раз одобрительно отзывался о его переложениях псалмов. 24 декабря 1818 года благодарный «москворецкий песнопевец» писал своему «давнишнему и доброму приятелю» Федору Николаевичу: «Ваше внимание к моему простому песнопению произвело во мне и удовольствие, и гордость...»[15].

К началу 1820-х годов само понятие о лирической поэзии было синонимично духовной и напрямую соотносилось с эстетикой библейского времени, что во многом восходило к традиции Тредиаковского, утверждавшего в 1755 году в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»: «Бесспорно, во всех человеческих обществах, от самыя первоначальныя древности, богослужители были первенствующими стихотворцами и владели стихами всюду, как законным и природным своим наследием. Стихами не токмо прославляли они божество, но и достоинство свое отменяли сим родом речи от общего и простого слова»[16]. Хотя Н. Ф. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии» ссылался уже на более близкий ему по времени образец — на Г. Р. Державина и на его несколько восторженно-пантеистическое рассуждение, но между тем самостоятельно пытался исторической дорогой выйти к истинным истокам поэзии: «*Лирический.* Поэзия лирическая,— пояснял он,— есть самая древнейшая.— “Это,— говорит Державин,— отлив разгоряченного духа, отголосок растроганных чувств, упоение или излияние восторженного сердца. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей,

удивления и благодарности, должен был произнести *лирическим* воскликновением. Все его окружающее: солнце, луна, звезды, море, горы, леса и реки,— напояли живым чувством и исторгали его гласы. Вот истинный и начальный источник оды (т. е. поэзии лирической); а потому она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука; но огнь, жар, чувство". Сия поэзия названа *лирическою* потому, что у греков употребляема была с проигрыванием на *лире;* у других народов, как например, у евреев, происходило пение с псалтирью, с гуслями (исповедайтеся Господеви в гуслях, в псалтири десятиструнием пойте ему.— Псал. 32, ст. 2), а у некоторых с арфою, с цитрою и с прочими *струнными* инструментами»[17].

В объяснении Псалтири автор «Словаря» уверенно сводит вместе понятия лирической и духовной поэзии и подходит вплотную к образу «истинно вдохновенного Богом» поэта. «Псалтирь есть книга Священного Писания, сочиненная царствующим Пророком Давидом и другими богодухновенными людьми,— поясняет Н. Ф. Остолопов,— собственно значит орудие песненное, на котором играли в сонмище иудейском стихи в хвалу Бога, а по толкованию иных, *Псалтирь* толкуется *ум, доблесть, арфа.* Псал. 80, 3.— Стихи, в Псалтири положенные, сочинены по разным случаям, и называются *псалмы,* то есть *напевы* или *песни,* коих число 150. <...> Святой Иероним говорит, что Давид соединяет в себе и Симонида, и Пиндара, и Алкея, и Горация (David Simonides noster, Pindarus, Alcaeus, Glaccus quoque). И действительно, читая псалмы сего Пророка, находим в них все, что лирическая поэзия может иметь изящнейшего; везде величие, сила; видим человека истинно вдохновенного Богом»[18].

Следуя за аббатом Ш. Батте, Остолопов проводит резкую границу между светскими поэтами и сочинителями «Священных песнопений». К первым отнесены перечисленные в словарной статье античные авторы, которые «воспевали ложную религию, геройство, худо понимаемое, сражения, имевшие химерическую славу,— и не имели ни одной искры огня, воспламенявшего Пророков». По логике автора словаря получалось, что «ни в одном из светских сочинителей <...> нет таких высоких изображений и мыслей, какие находятся в Священных песнопениях»[19]. Однако при таком водоразделе в поэзии не оказалось места тем литераторам, которые обладали блестящим даром переложения псалмов. А ведь 11 страниц в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопов отвел образцам псалмов, «преложенных известнейшими

нашими стихотворцами» — М. В. Ломоносовым, Е. И. Костровым, Г. Р. Державиным, И. И. Дмитриевым и «знаменитым иеромонахом Симеоном Полоцким». Таким образом, выход в свет в 1826 году «Опытов Священной поэзии» Ф. Глинки не только органично вписывался в православный контекст русской литературы первой половины XIX столетия, но и развивал ее традиции, связанные с освоением неисчерпаемого духовного и эстетического богатства Священного Писания.

Анализируя парафразы («парафразисы») псалмов в русской поэзии 1820-х годов, Т. Г. Мальчукова в замечательной и во многом новаторской статье заметила, что они «представляют любопытные примеры как непрерывности литературной традиции, так и ее обрыва и сознательного восстановления». «Первое имеет место у “классиков”,— поясняет исследовательница,— второе наблюдается у “романтиков”. Соединило их, с одной стороны, отталкивание от легкой поэзии, трактующей камерные темы сентиментализма в стиле французской poèsie fugitive. С другой стороны, общим было стремление продолжить или восстановить традицию Ломоносова в жанре духовной оды и по его примеру — на основе церковнославянского красноречия и масштабных библейских образов (Бог, царь, народ, пророк и др.) — воссоздать высокую поэзию, способную отразить великие события эпохи. Показательно, что парафразы псалмов — после почти безраздельного господства легких жанров в начале века — появляются вновь во время войны 1812 г. с Наполеоном у таких разных авторов, как Державин, Шишков, Писарев, Хвостов, Шатров и Глинка»[20].

Однако переложение псалмов как своеобразное жанровое явление в своей основе опирается не столько на литературно-эстетические традиции (классики — романтики) и уж тем более не на стремление писателей «отразить великие события эпохи», а прежде всего на сокровенную духовную жизнь авторов, на традицию богодухновенного и в то же время лирического прочтения поэтами текстов Священного Писания. Экспериментальные, предполагавшие весьма формализованный характер сочинительства опыты Тредиаковского, Сумарокова и Ломоносова по переложению прозаического текста 143-го псалма разными стихотворными размерами уже показали, что *трепетное соприкосновение поэтического воображения со священным текстом пробуждает прежде всего духовную область лирического сознания автора и порождает произведение глубоко исповедального характера,* а эстетические, исторические, биографические или бытовые контек-

сты становятся сопутствующими духовной первооснове. «Алгебра» ритмических чередований стихотворного размера или «малое время» появления стиха на бумаге — лишь внешние данные таинственного богодухновенного рождения духовного сочинения. Поэты XVIII века, сочинявшие «три оды парафрастические псалма 143», казалось бы, «особливо» решали одну и ту же задачу, поставленную умом,— показать достоинство того или иного стихотворного размера,— но у каждого из них получилось сочинение, своеобразно открывавшее прежде всего их личный опыт духовного делания и общения с Богом.

Любопытно, что Ф. Н. Глинка предпринял также переложение 143-го псалма, но по какой-то причине не включил его ни в «Опыты Священной поэзии», ни в первый том собрания сочинений «Духовные стихотворения». Вероятно, это обращение поэта к священному тексту было осуществлено после 1820-х, а всего скорее даже ближе к концу 1860-х или началу 1870-х годов, так как жанровое определение указано в самом названии сочинения — «Псалом 143». Примечательно, что в заголовках стихотворений, помещенных в «Опытах Священной поэзии» (1826), нет слова «псалом», хотя в издании 1869 года «Духовных стихотворений» оно будет вынесено уже в 15 названий сочинений. В пользу более поздней даты создания «Псалма 143» говорит и то, что Ф. Глинка всего скорее пользовался уже новым синодальным переводом Псалтири, появившимся отдельной книжечкой в 1871 году и вошедшим в третью часть издания Ветхого Завета на русском языке в 1872 году. Мало вероятно, что Глинка воспользовался популярной в свое время Псалтирью в переводе Российского библейского общества, который вышел в 1823 году уже 12-м изданием (после первого, осуществленного в 1822 году!). Тот перевод был подвергнут критике даже митрополитом Московским Филаретом (Дроздовым), мнением которого Федор Николаевич весьма дорожил[21].

В 1856 году, когда Александром II Высочайше было повелено начать новый перевод Библии на русский язык, Святейший Синод, согласно изложенным митрополитом Филаретом рассуждениям, усмотрел среди прочего «нужным и должным учинить» «русский перевод Псалтири, который сделан (в 1822 году Российским библейским обществом.— *В. З.)* большею частию применительно к еврейскому тексту, без достаточного соображения с текстом греческим (что сколь нужно по церковному преданию, столь же справедливо по исследованию), исправить по сличению еврейского и греческого текста»[22]. Именно в новом синодальном

переводе по сравнению с церковно-славянским в первом стихе псалма 143 введено словосочетание «твердыня моя», которое Ф. Глинка не просто переносит в свое стихотворение, а особо его подчеркивает. В то же время в первых двух строках своего переложения поэт как бы синтезирует церковно-славянский текст Псалтири, на котором, кстати, основываются все «Опыты Священной поэзии»), употребляя одновременно, в ряду однородных понятий слова «Господь» и «Бог»:

Благословен, благословен,
Господь и Бог — *моя твердыня!*

Необходимо отметить, что «Псалом 143» Ф. Глинки никоим образом не перекликается с «творческим экспериментом» трех прославленных стихотворцев XVIII века. Если Тредиаковский, Сумароков и Ломоносов строго следовали за порядком изложения событий и мыслей выбранного в качестве образца псалма, то Федор Николаевич выполнил вольную в своем стиле импровизацию на тему священного текста, и название, данное автором своему созданию, уже имело с означенным в нем источником весьма дальнее родство. Даже форма сочинения Ф. Глинки заметно отличалась от трех од-сестер, которые были похожи друг на друга правильной строфической стройностью: в оде Тредиаковского тринадцать 10-строчных строф, у Сумарокова — одиннадцать 6-строчных, у Ломоносова — пятнадцать 4-строчных. Произведение Федора Николаевича, хотя и продолжало, казалось бы, ямбическую традицию Сумарокова и Ломоносова, но даже по внешней организации стиха было довольно пестро: оно состоит из пяти строф, разных по количеству строк: первая строфа 8-строчная, последующие — 4-, 6-, 4- и 12-строчные. В импровизации задействованы только 1—9-ый стихи псалма, а 10—15-й оказались вне контекста вновь созданного поэтом сочинения.

Торжественный пафос финала псалма, который в полную силу звучит и в одах поэтов XVIII века, заменен у Ф. Глинки смиренной готовностью принести в жертву Богу свое *сердце.* В конце псалма сказано: «Да будут житницы наши полны, обильны всяким хлебом; да плодятся овцы наши тысячами и тьмами на пажитях наших; / *Да будут* волы наши тучны; да не будет ни расхищения, ни пропажи, ни воплей на улицах наших. / Блажен народ, у которого это есть. Блажен народ, у которого Господь есть Бог» (ст. 13—15). Заключительная же строфа стихотворения поэта по своему содержанию и настроению совсем иная:

А я, мой Бог, в волнах шумящих,
Влекуся жизненной рекой;
Спаси ж от злых меня теснящих
Твоей покровною рукой!
Уста их желчию облиты;
Язык их меч — острей огня;
Но им, из-за Твоей защиты,
Не вырвать, Господи! меня!!...
За то в моих *десятострунных*
Псалтырях песнь я вознесу
И вместе с жертвой белорунных
И сердце в жертву принесу!...[23]

Взяв из псалма отдельные мотивы, Федор Николаевич по-своему их композиционно выстроил и создал глубоко лирическое, молитвенного настроя самостоятельное произведение. Две первые и две последние строки этой строфы — сугубо лирическое излияние поэта, третью и четвертую строки можно соотнести с седьмым стихом псалма, пятую и шестую — с восьмым, а девятую и десятую — с девятым. Что касается седьмой и восьмой строк сочинения Ф. Глинки («Но им из-за Твоей защиты, / Не вырвать, Господи! меня!!...») уже весьма далеки по своему эмоционально-смысловому наполнению от десятого стиха псалма («Дарующему спасение царям и избавляющему Давида, раба Своего, от лютаго меча»).

Нужно сказать, что Ф. Глинка просительный тон псалма (*приклони, блесни, пусти, простри, избавь* и т. п.) трансформирует в лирический тон повествования (*коснешься, велишь* и т. п.) с динамичным чередованием восклицательных обращений, а также кратких, лаконичных и простых по синтаксису вопросительных, восклицательных и назывных предложений. Тредиаковский, напротив, стремится к буквальному сохранению псаломного текста, он в основном дословно воспроизводит весь текст псалма, при этом растворяя его в обильном количестве добавлений лирического характера и поучительных разъяснений, которые, впрочем, иногда похожи по своей синтаксической структуре на глинковские. Так, только обращение из первого стиха псалма («Благословен Господь Бог мой...») он разворачивает в целое необыкновенно торжественное славословие, занимающее 10-строчную строфу:

Крепкий, чудный, бесконечный,

Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты един превечный,
Сын Господь вчера и днесь:
Непостижный, неизменный,
Совершенств пресовершенный,
Неприступна окружен
Сам величества лучами
И огньпальных слуг зарями,
О! будь ввек благословен.

Таким образом хореический парафразис псалма разросся в солидную многословную оду, в которой наряду со смыслом священного текста переданы сугубо личные мироощущения и чувства автора. Подобный принцип подхода к первоисточнику был вообще характерен для Тредиаковского, в том числе и для его переводческой деятельности (обращаясь к переводу «Приключений Телемака» Фенелона, он не только меняет название первоисточника на «Тилемахиду», но и выступает при этом во многом соавтором, самостоятельным сочинителем отдельных фрагментов). Примечательно, что уже начальная строфа парафразиса псалма 143 бесспорно свидетельствует о стремлении Тредиаковского писать свое столь возвышенное сочинение «почти самым простым русским слогом». А в девятой строфе, вторящей девятому стиху псалма («Боже, песнь нову воспою Тебе, во псалтири десятоструннем пою Тебе»), поэт дает своеобразный популярный комментарий к священному тексту, стараясь как можно проще выразить, в частности, понятие сложного определения «десятострунний» к слову «псалтирь», выводимого поэтом, кстати, для большей ясности из омонимичного смыслового ряда и заменяемого синонимом «арфа». Ведь псалтирь, с одной стороны, может пониматься как собрание псалмов, что было привычно для русского слуха, а с другой, это и мало кому знакомый музыкальный струнный инструмент, игра на котором в иудейской древности сопровождала пение псалмов. В результате в «оде хореической» и слово «псалтирь» заменяется более понятным русскому образованному человеку обозначением «арфа»:

Боже! Воспою песнь нову,
Ввек Тебе благодаря,
Арфу ее держу готову,
Звон внуши и глас царя:
Десять струн на ней звенящих,

Струйно и красно гласящих
Славу Спаса всех царей...

Тем не менее язык переложения псалма 143 у Тредиаковского остается во многом еще в плену грамматических форм и синтаксиса церковно-славянского перевода священного текста. Для сравнения можно привести шестой псаломный стих и соответствующие ему заключительные строки шестой строфы стихотворного парафразиса. В Псалтири: «Блесни молнию, и разженеши я, посли стрелы Твоя, и смятеши я»; у Тредиаковского:

Грозну молнию блесни —
Тотчас сонм их разженеши,
Тучей бурных стрел смятеши:
Возъярись, не укосни.

Или, к примеру, возьмем восьмой стих псалма: «их же уста глаголаша суету, и десница их — десница неправды»,— и его стихотворное переложение поэтом:

Так языком и устами
Сей злословит в суете;
Злый скрежещет и зубами,
Слепо зрясь на высоте;
Смело множеством гордится;
Храбро вооружен красится:
А десница хищных сих
Есть десница неправдива;
Душ их скверность нечестива:
Тем спаси мя от таких.

«Правда, во многих его произведениях,— справедливо замечал о литературном наследии Тредиаковского Л. И. Тимофеев,— естественно, сохранилась архаичность языка, запутанность и витиеватость книжной речи поэзии предшествующего периода». В подтверждение этого мнения, действительно, можно было бы привести немало примеров и из «оды хореической». Но всем этим несуразностям с точки зрения современного русского литературного языка есть свое историческое оправдание: «Следует иметь в виду,— пишет исследователь творчества поэта,— что затрудненность языка была свойственна и современникам Тредиаковского»[24]. Тем не менее, нельзя не отдать должное смелости ав-

тора «оды хореической», вступившего в творческое поэтическое соревнование с сильными соперниками и представившего на суд читателей своеобразный эстетико-лингвистический опыт в области «нового стихотворения российского». Этот опыт наглядно демонстрировал «причудливое сочетание новаторства и консерватизма» в творчестве поэта.

Тредиаковский, как и Сумароков и Ломоносов, старался в переложении псалма 143 следовать не столько букве, сколько духу священного текста и неизбежно выходил за рамки каждого конкретного псаломного слова, так как для полномысленного выражения его требовались дополнительные изъяснения и лирические излияния, облеченные в форму заданного стихотворного размера. Он блестяще доказал, что возвышенный и торжественный смысл псалма можно передать и хореем, который, по мнению «некоторого» стихотворца (Ломоносова), «с природы нежность и приятную сладость имеющий сам же собою <...> должен токмо составлять элегический род стихотворения и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний...»[25]. «Спор о ямбе и хорее», преимуществах того и другого казался Тредиаковскому бессмысленным, не представлявшим поэтического интереса, если речь не шла о содержательном своеобразии сочинения: «...обе сии стопы по всему себе равны, так что одна пред другою никакого преимущества иметь не может, когда они токмо сами в себе и к словам не приложенные рассматриваются»[26]. Правоту Тредиаковского подтвердила дальнейшая литературная практика переложения псалмов теми же Ломоносовым и Сумароковым, а также поэтами более поздних времен, среди которых особо выделяется Ф. Глинка.

Ломоносов обратился к переложениям псалмов в 1748 году для своей «Риторики», настойчиво продолжая использовать ямбические стопы. «Псалтырная поэзия Ломоносова, безусловно, содержит сакральный элемент,— пишет современная исследовательница Л. Ф. Луцевич,— выражает высокий пиетет русского автора в отношении древнего текста, что воплотилось в его стремлении не отходить от смысла оригинала. Перекладывая библейские псалмы стихами, Ломоносов обязательно “разумевал” — использовал имеющиеся филологические знания, создавал в процессе поэтической деятельности “правила”, которые помогали ему максимально полно воплотить смысл библейских псалмов, передать их эмоциональное наполнение. Вот почему, с одной стороны, в процессе переложения псалма осуществляется многопрофильный филологический эксперимент на уровне рит-

ма, рифмы, строфики, стиля, стилистики и др. А с другой — в процессе разработки риторических понятий, категорий автор обращается к псалму, видя в нем разрабатываемую посылку, но не довольствуется имеющимся материалом, а сочиняет образец в соответствии с филологическими достижениями своего времени, по своим правилам»[27].

Что касается Сумарокова, то он после сочинения в 1743 году «экспериментальной» «оды иамбической» на основе псалма 143 возвращается к стихотворному переложению псалмов через 12 лет и обращается со священным текстом уже довольно свободно. Эти вольности своего бывшего соперника заметил Тредиаковский и упрекал его за то, что он «говорит от себя, а не из псаломника». Впрочем, Сумароков и не скрывал своих отступлений от священного текста, выстраивая собственные сочинения на основе отдельных тем и мотивов священного текста и при этом открыто указывая в заголовках, из каких именно псалмов он берет содержание того или иного своего стихотворения. «Сумароков не только "извлекал" из содержания псалма отдельные мысли, образы и развивал их в интересном для себя направлении,— отмечает Луцевич,— но и "объединял" в пределах одного переложения части нескольких псалмов темой, мотивом, заинтересовавшими его. <...> Личностное начало стихотворений Сумарокова проявляется и в принципах переложения целого ряда псалмов, и в стремлении воздействовать на разум и эмоции читателя, и в желании наметить психологическую ситуацию, и в многообразии ритмики и строфики»[28].

Интересно, что публикуя «по совету почтенных любителей словесности нашей» собрание некоторых своих стихотворений, Ф. Глинка дал сборнику название с довольно ограничительным жанрово-тематическим смыслом — «Опыты Священной поэзии». Может быть, этим он хотел подчеркнуть «экспериментальный» характер своих сочинений и в то же время конкретно указать на общий духовный источник своих сочинений и тем самым отсечь какие бы то ни было иные аллюзии. Духовно-поэтические устремления Федора Николаевича были своеобразным отзвуком воззвания святого апостола Павла: «Слово Христово да вселяется в вас обильно, со всякою премудростью: научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями, во благодати воспевая в сердцах ваших Господу. / И все, что вы делаете, словом или делом, все *делайте* во имя Господа Иисуса Христа, благодаря через Него Бога и Отца» (Кол. 3, 16—17). Любопытно, что, использовав строки псалмов в качестве эпиграфов

к 33-м (из 47-ми) включенным в книгу стихотворениям, Ф. Глинка все же не коснулся при этом 143-го псалма.

На титульный лист «Опытов Священной поэзии» Ф. Глинка вынес слова второго стиха из 107-го псалма «Готово сердце мое, Боже, готово сердце мое: воспою и пою», подчеркивая тем самым духовную вдохновенность своих сочинений. В то же время он делал оговорку: «Долгом поставляю предуведомить, что предлагаемые здесь *стихотворения* не следует считать буквальным преложением, ниже близким подражанием Священным псалмам. Я брал иногда общий смысл, иногда только некоторые стихи из целого псалма и выражал мысли и чувства мои сообразно расположению, в котором находилась душа моя»,— а в сноске усиливал акцент на лирическом характере предлагаемой книги: «Стихотворения, помещенные в сей книге, имеют различные формы. Некоторые из них могут назваться просто *пиитическими размышлениями,* а потому автор и не считал себя обязанным удерживать везде тон *еврейской поэзии*». По мнению Ф. Глинки, «истинный лиризм, высокая Поэзия» реализуются только тогда, когда «вопли души, устремленные к Вышнему, кажется, соединяют небеса с землею»[29].

Для Ф. Глинки тексты Священного Писания были именно той животворной и питательной влагой, о которой в любимой для поэта аллегорической форме говорил святой Иоанн Златоуст: «Как сидящие при источнике, наслаждающиеся его прохладою, и при наступлении жара часто погружающие в него лице свое, устраняют удушливый жар потоками, и, если беспокоит их жажда, легко облегчают мучение, имея врачество вблизи в источнике, так и находящийся при источнике божественных Писаний, если почувствует беспокоящий его пламень непристойной похоти, легко потушит пламень, погрузив душу в эти воды; и если будет беспокоить его горячий гнев, воспламеняя сердце, как поджигаемый котел, то, покропив немного этой воды, он тотчас укротит бесстыдную страсть; и от всех порочных помыслов, как бы из среды пламени, избавляет душу чтение божественных Писаний. <...> чтение Писаний есть собеседование с Богом»[30]. Возможности творческого обращения к каноническим текстам Священного Писания учило и другое наставление Святого Отца: «Эти изречения не твои, а Духа Святаго; но если ты сделаешь из них доброе употребление, то получишь себе великую духовную пользу»[31].

Ф. Глинка считал, что лирическая поэзия может обращаться к тем высотам духа, к тем «высшим истинам», которые благо-

уханными цветами рассыпаны по духовному лугу божественных Писаний. В этом соединении лирического чувства с «неисследимой глубиной премудрости Божеской» он видел смысл своего творческого обращения к текстам псалмов. «Арфа Царя Пророка издавала звуки величественные и унылые,— писал в своем «Предуведомлении» автор «Опытов Священной поэзии».— “Странник есмь на Земле!” — восклицал священный песнопевец. *“Скажи ми, Господи! Путь в онь же пойду, яко к Тебе взях душу мою!”*.— Есть случаи в жизни человека, когда он живо чувствует свое осиротение на земле. “И ближние мои далее мене сташа!”.— Неисследимая глубина премудрости Божеской допускает, чтобы лучшие надежды наши исчезали, как сновидения и крепчайшие связи распускались, как слабая паутина! — Сия высокая премудрость допускает, чтобы мы становились явным камнем преткновения и горнилом испытания для родства, любви и дружества; дабы могли воскликнуть потом в полноте огорченного сердца: *“Не надейтесь на князи,* ни на сыны человеческие, *в них бо несть спасения!”*.— Не только близкие нам по минутным встречам жизни, но и те, с которыми, как говорит Пророк, *“вместе ходили на пути к дому Божию”,* и те самые, наши присные, подносят нам чашу *пития горького.* Вот жестокое испытание для прирожденной гордости человека! — Но вечная любовь повелевает нам простить чистосердечно подносящим чашу; — ибо *они не ведают, что творят;* — простить и, смирясь до последней возможности, выпить все до капли! — Тогда только раскроются в душе силы тайные, неизвестные человеку в обыкновенном порядке жизни. Злополучие, волнующее душу, можно сравнить с бурею, которая, двигая море до самого дна, заставляет его выбрасывать на берега свои драгоценности, хранившиеся долго в его глубине. Вот время истинного лиризма, высокой Поэзии!»[32].

Более рационально подходил к священному первоисточнику Тредиаковский, для которого важнее был все-таки не поэтический (так, стихотворный ритм в его «оде хореической» заранее строго определен в отличие от кажущейся спонтанной, вольно льющейся мелодики переложения Ф. Глинки), а нравоучительный смысл сочинения. Не случайно свой парафразис он завершает назидательным поучением «несчестивым»:

Вас, толь счастием цветущих,
Всяк излишно здесь блажит;
Мал чтит и велик идущих,
Уступая ж путь, дрожит.

О! не вы, не вы блаженны,
Вы коль ни обогащенны:
Токмо тот народ блажен,
Бог с которым пребывает
И который вечна знает,
Сей есть всем преукрашен.

Такое толкование заключительных четырех (12—15) стихов псалма 143 было распространено в святоотеческой литературе. Однако иначе, более терпимо по отношению к мирским благам, которые могут быть посланы Богом ведь и праведному человеку (вспомним печальную ветхозаветную книгу многострадального Иова), трактовал эту часть псалма Иоанн Златоуст: «Здесь он (автор псалма.— *В. З.)* описывает мирское благополучие и богатство, и начинает с того, что считает главным — иметь детей добрых и цветущих здоровьем, и притом обоего пола, потому и прибавляет: *дщери их удобрены, преукрашены, яко подобие храма.* Вместе с юностию он изображает и роскошь в одежде, и головные уборы, и другие женские украшения, изобретаемые при всяком богатстве». Далее Святой Отец поясняет: «Указав на богатство всякого рода, изобразив его словом, присовокупив мнение о нем других людей, сам он не испытывает ничего человеческого и не считает завидными тех, которые обладают таким богатством, но, презирая все это, ублажает истинное сокровище. Другие, говорит, считают блаженными людей, имеющих это; а я ублажаю людей, *имже Господь Бог их,* полагая в этом одном все их довольство, благосостояние, богатство»[33]. Может быть, из-за противоречивости толкования заключительных стихов псалма 143 в святоотеческой литературе Ф. Глинка вовсе отказался от собственной поэтической интерпретации их.

Восторженное прочтение Ф. Глинкой Псалтири, огонь ее внутреннего духа воспламенял творческое воображение поэта: величественные звуки арфы Царя Давида не только восхищали, но и увлекали за собой духовно-лирические чувства. Не случайно известнейший толкователь Псалтири, «почтеннейший из философов», монах Евфимий Зигабен назвал Царя Давида «нашим собственным Орфеем». В предисловии к «Толковой Псалтири» он писал: «<...> отец книги сей есть Давид, который один после Авраама был отцем народов,— наш собственный Орфей — певец; первый краснописец добродетелей; — Давид, первый провозвестник трех лиц в едином Божестве; пастырь и отличный воин, пророк и вместе царь,— Давид, сделавшийся сердцем, язы-

ком и пером первого Царя — Царя неба, снискавший все добродетели, которые делают человека Богом и относятся к человеку»[34]. Евфимий Зигабен отметил, что даже структура и композиция Псалтири имеют мистический характер: «Что касается до размещения псалмов в Псалтири, то весьма замечательно, что они поставлены здесь не в том порядке, как были написаны, хотя порядок этот, можно думать, и не случайный какой-либо; но всего вероятнее, он произошел по особенному устроению божественному, не подчиняющемуся последовательному течению времени». В этой необъяснимой загадочности он видел Высший Промысел: «<...> наш верховный Художник — Дух Святой имел прежде всего попечение, при распределении псалмов, не о том, чтобы оно было верным истории, а заботился единственно о пользе читающих, т. е. чтобы вырезать как бы форму нашей души по данному образу (образу Божию), отполировать ее потом по требованию законов прекрасного и наконец сделать ее богоподобною»[35]. Это и завораживало Ф. Глинку в таинственной природе и притягательности Псалтири и других Книг Священного Писания.

Может быть, поэтому и на закате своих лет он вновь воспламеняется вдохновением и в глубоком преклонном возрасте пишет такое прозрачное и легкое лирическое переложение псалма 143, стараясь следовать духовно-эстетическим принципам, заложенным в молитвенном песнопении Пророка Давида. «Кажется, видишь *очи,* вперенные свыше *на смиренных и покорных сердцем,*— писал Федор Николаевич в «Предуведомлении» к «Опытам Священной поэзии»,— и понимаешь, отчего страдалец, искушаясь постепенно в вере, может, наконец, воскликнуть: “Помощь моя от Господа, спасающего правые сердцем!”.— Душа, выходя из купели глубокого прискорбия, обновляется! — Сладкая тишина сменяет бурю, потрясавшую все связи телесной храмины; мир побежден; страсти обличены — и человек, сей непослушный воспитанник Провидения, наконец, проникнутый благоговейным умилением, восклицает: *“Благо мне, яко смирил мя еси!”.*— С сей минуты душа становится певицею тихих, благодарственных песней и, благословляя Господа, славит Его вместе с *силами Небесными* и хвалит, когда *хвалят Его Небеса Небес.*— С этой точки зрения смотрел я на псалмы Давида и в таком духе писал мои слабые подражания оным»[36].

Автор «Опытов Священной поэзии» понимал, на какую вершину человеческого поэтического мышления он должен был подняться, чтобы хоть как-то приблизиться к тому недосягаемо-

му величию божественной красоты выражения мыслей, образов и чувств, которое он скромно пытался передать слогом современного русского стиха. Поэтому ему были ясны неизбежные промахи и падения, которые ждали его на этом священном и тернистом пути. Не случайно Ф. Глинка в самом начале своего «Предуведомления» предупреждал о том, чтобы читатель не рассматривал включенные в «Опыты Священной поэзии» стихотворения ни как «буквальные преложения», а тем более ни как «близкие подражания Священным псалмам». Используя поэтические возможности современной русской стихотворной речи, он, подобно Тредиаковскому, даже и не помышлял состязаться со «священным песнопевцем», но брал их для того, чтобы настроить свою духовную тональность на высокий поэтический лад, как настройщик музыкальных инструментов или руководитель хора использует камертон для фиксации воспроизведения необходимой высоты музыкальных тонов. А затем начиналось излияние лирических чувств поэта, похожее на гомофонный музыкальный склад, для которого характерна организация музыкального развития на уровне фраз, мотивов, которые и задавались обычно обозначенным в эпиграфе фрагментом текста из псалма. В основе поэтики «Опытов Священной поэзии» как единого циклического явления было также преимущественно не литературное, а музыкальное понятие, притом носящее явно национальный характер. Эту основу можно было бы определить как мелодическую тональность, основанную на отдельном тоне, а не на аккорде (как гармоническая тональность) и свойственную «церковным тонам», древней русской мелодии (сольному пению в сопровождении инструмента), старинной крестьянской песне[37].

Такой экскурс в область другого вида искусства важен, ибо многие сочинения Ф. Глинки, включая и «Псалом 143», действительно музыкальны не только по ритмике и мелодике своего стиха, но и по содержанию. Видимо, поэтому и тяготение к псалмам имело наряду с духовными также и эстетические мотивы: его, по всей вероятности, привлекала в псалмах именно их синтетическая, литературно-музыкальна природа. Божественный мир Федор Николаевич в высшие минуты своего вдохновения воспринимал именно как какой-то завершенный музыкальный образ, как «музыку миров»:

Я слышал музыку миров!...
Луна янтарная сияла
Над тучным бархатом лугов;

Качаясь, роща засыпала.......
Прозрачный розовый букет
(То поздний заревой отсвет)
Расцвел на шпице колокольни,
Немел журчащий говор дольний...
Но там, за далью облаков,
Где ходят флотами светилы
И высь крестят незримо силы,—
Играла музыка миров......[38]

Псалтирь в чем-то похожа на особо гармонизированную «музыку миров», но не вселенских, а духовных. Она до того богата мелодиями души и внутренней эмоциональной энергией, что расположение в ней псалмов уже теряет свой организующий смысл. «Каков бы, впрочем, ни был сокровенный порядок Псалтири,— заметил митрополит Московский Филарет (Дроздов),— дух ее познается и в разнообразии ее членов. Она есть сокращение всех священных книг, полная совокупность истин Богопознания и Богопочтения, чистое зерцало духовного учения и жития, которое, будучи одно, соответствует лицу каждого; орган славословий, из которого каждый может извлекать свои звуки; кадило, которым каждый может воскурять свою молитву; совершеннейшая ручная книга вышней мудрости для церкви вообще и для членов ее в особенности. Таково было понятие о книге Псалмов, когда в познании ее началом и концом была не одна ученость словесная, но истинная духовная мудрость. <...> Книга Псалмов заключает в себе то, ей собственно принадлежащее чудо, что в ней находятся описанными и изображенными движения каждой души и их перемены исправления, так что желающий может с нее, как с картины, брать черты, узнавать в ней себя самого и располагать себя по писанному»[39]. Конечно, эта уникальная сокровищница не только мудрости, но и вечных высоких сюжетов была привлекательна как неисчерпаемый вдохновенный источник для многих художников, чему подтверждением может быть обращение к одному и тому же псалму 143 Ф. Н. Глинки и В. К. Тредиаковского — поэтов разных эпох и во многом далеких друг от друга по своим эстетическим ориентациям.

ПСАЛОМ
Давиду, к Голиафу, 143[40]

1. Благословен Господь Бог мой, научаяй руце мои на ополчение, персты моя на брань.

2. Милость моя и прибежище мое, Заступник мой и Избавитель мой, Защититель мой, и на Него уповах: повинуяй люди моя под мя.

3. Господи, что есть человек, яко познался еси ему? Или сын человечь, яко вменяеши его?

4. Человек суете уподобися: дни его яко сень преходят.

5. Господи, приклони небеса, и сниди, коснися горам, и воздымятся.

6. Блесни молнию, и разженеши я, посли стрелы Твоя, и смятеши я.

7. Посли руку Твою с высоты, измя мя и избави мя от вод многих, из руки сынов чуждих,

8. ихже уста глаголаша суету, и десница их — десница неправды.

9. Боже, песнь нову воспою Тебе, во псалтири десятоструннем пою Тебе,

10. дающему спасение царем, избавляющему Давида, раба Своего, от меча люта.

11. Избави мя, и изми мя из руки сынов чуждих, ихже уста глаголаша суету, и десница их — десница неправды.

12. Ихже сынове их яко новосаждения водруженная в юности своей, дщери их удобрены, преукрашены, яко подобие храма.

13. Хранилища их исполнена, отрыгающая от сего в сие, овцы их многоплодны, множащиеся во исходищах своих, волове их толсти.

14. Несть падения оплоту, ниже прохода, ниже вопля в стогнах их.

15. Ублажиша люди, имже сия суть. Блажени людие, имже Господь Бог их.

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ

<ПАРАФРАЗИС ПСАЛМА 143>[41]

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты един превечный,
Сын господь вчера и днесь:
Непостижный, неизменный,
Совершенств пресовершенный,

Неприступна окружен
Сам величества лучами
И огньпальных слуг зарями,
О! будь ввек благословен.

Кто бы толь предивно руки
Без тебя мне ополчил?
Кто бы пращу, а не луки
В брань направить научил?
Ей бы, меч ивлек я тщетно,
Ни копьем сразил бы метно,
Буде б ты мне не помог,
Перстов трепет ободряя,
Слабость мышцы укрепляя,
Сил господь и правды бог.

Ныне круг земный да знает
Милость всю ко мне его;
Дух мой твердо уповает
На заступника сего:
Он защитник, покровитель,
Он прибежище, хранитель,
Повинуя род людей,
Дал он крайно мне владети,
Дал правительство имети,
Чтоб народ прославить сей.

Но смотря мою на подлость
И на то, что бедн и мал,
Прочих видя верьх и годность,
Что ж их жребий не избрал,
Вышнего судьбе дивлюся,
Так глася, в себе стыжуся:
Боже! Кто я, нища тварь?
От кого ж и порожденный?
Пастухом определенный!
Как? О! как могу быть царь?

Толь ничтожну, а познался!
Червя точно, а возвел!
Благ и щедр мне показался!
И по сердцу изобрел!

Лучше ль добрых и великих?
Лучше ль я мужей толиких?
Ах! И весь род смертных нас
Гниль и прах есть пред тобою;
Жизнь его тень с суетою,
Дни и ста лет — токмо час.

Ей! Злых всяко истребляешь:
Преклони же звездный свод
И, коль яро гром катаешь,
Осмотри, снисшед, злой род;
Лишь коснись горам — вздымятся;
Лишь пролей гнев — убоятся;
Грозну молнию блесни —
Тотчас сонм их разженеши,
Тучей бурных стрел мятеши:
Возъярись, не укосни.

На защиту мне смиренну
Руку сам простри с высот,
От врагов же толь презренну,
По великости щедрот,
Даруй способ — и избавлюсь;
Вознеси рог — и прославлюсь;
Род чужих, как буйн вод шум,
Быстро с воплем набегает,
Немощь он мою ругает
И приемлет в баснь и глум.

Так языком и устами
Сей злословит в суете;
Злый скрежещет и зубами,
Слепо зрясь на высоте;
Смело множеством гордится;
Храбро воружен красится:
А десница хищных сих
Есть десница неправдива;
Душ их скверность нечестива:
Тем спаси мя от таких.

Боже! Воспою песнь нову,
Ввек тебе благодаря,

Арфу се держу готову,
Звон внуши и глас царя:
Десять струн на ней звенящих,
Стройно и красно гласящих
Славу спаса всех царей;
Спаса и рабу Давиду,
Смертну страждущу обиду
Лютых от меча людей.

Преклонись еще мольбою,
Ту к тебе теперь лию,
Сокрушен пад ниц главою,
Перси, зри, мои бию:
О! чужих мя от полчища
Сам избави скоро нища.
Резв язык их суета,
В праву руку к ним вселилась
И лукавно расширилась
Хищна вся неправота.

Сии славу полагают
Токмо в множестве богатств,
Дух свой гордо напыщают
Велелепных от изрядств:
Все красуются сынами,
Больше как весна цветами;
Дщерей всех прекрасных зрят,
В злате, нежно намащенных,
Толь нет храмов испещренных:
Тем о вышнем не радят.

Их сокровище обильно,
Недостатка нет при нем,
Льет довольство всюду сильно,
А избыток есть во всем:
Овцы в поле многоплодны
И волов стада породны;
Их оградам нельзя пасть;
Татью вкрасться в те не можно;
Все там тихо, осторожно;
Не страшит путей напасть.

Вас, толь счастием цветущих,
Всяк излишно здесь блажит;
Мал чтит и велик идущих,
Уступая ж путь, дрожит.
О! не вы, не вы блаженны,
Вы коль ни обогащенны:
Токмо тот народ блажен,
Бог с которым пребывает
И который вечна знает,
Сей есть всем преукрашен.

<1744>

ПСАЛОМ 143
Давида. [Против Голиафа.][42]

1. Благословен Господь, твердыня моя, научающий руки мои битве и
персты мои брани,
2. Милость моя и ограждение мое, прибежище мое и избавитель мой,
щит мой,— и я на Него уповаю; Он подчиняет мне народ мой.
3. Господи! что есть человек, что Ты знаешь о нем, и сын человеческий,
что обращаешь на него внимание?
4. Человек подобен дуновению; дни его, как уклоняющаяся тень.
5. Господи! Приклони небеса Твои, и сойди; коснись гор, и воздымятся.
6. Блесни молниею, и рассей их; пусти стрелы Твои, и расстрой их.
7. Простри с высоты руку Твою, избавь меня и спаси меня от вод мно-
гих, от руки сынов иноплеменных,
8. Которых уста говорят суетное, и которых десница — десница лжи.
9. Боже! новую песнь воспою Тебе, на десятострунной псалтири воспою
Тебе,
10. Дарующему спасение царям и избавляющему Давида, раба Своего,
от лютаго меча.
11. Избавь меня и спаси меня от руки сынов иноплеменных, которых
уста говорят суетное, и которых десница — десница лжи.
12. Да будут сыновья наши, как разросшиеся растения в их молодости;
дочери наши, как искусно изваянные столпы в чертогах.
13. Да будут житницы наши полны, обильны всяким хлебом; да плодят-
ся овцы наши тысячами и тьмами на пажитях наших;
14. *Да будут* волы наши тучны; да не будет ни расхищения, ни пропажи,
ни воплей на улицах наших.
15. Блажен народ, у которого это есть. Блажен народ, у которого Гос-
подь есть Бог.

Ф. Н. ГЛИНКА

ПСАЛОМ 143[43]

Благословен, благословен,
Господь и Бог — *моя твердыня!*
Оградней толщи градских стен
Его высокая святыня!
В бедах убежище мое,—
Сей мой державный покровитель;
В боях от тучей стрел хранитель;
В борьбе Он крепкое копье!...

О, Господи! Что пред Тобою
Ничтожный, бренный человек,
Что ты его, с его судьбою,
Следишь, пасешь из века в век?...

Что человек? — Одно дуновье;
Что жизнь земная? — Призрак, тень!...
Твое же все мироправленье:
Твоя есть *ночь* и твой есть *день*!!...
Коснешься гор — и запылают.
Велишь — и небеса растают...

Блесни же молнией своей,
Пусти в концы вселенной стрелы,
Да смолкнет враг оцепененный
Пред царственной грозой твоей!..

А я, мой Бог, в волнах шумящих,
Влекуся жизненной рекой;
Спаси ж от злых меня теснящих,—
Твоей покровною рукой!
Уста их желчию облиты;
Язык их меч — острей огня;
Но им, из-за твоей защиты,
Не вырвать, Господи, меня!!...
За то, в моих *десятострунных*
Псалтырях, песнь я вознесу
И вместе с жертвой белорунных
И сердце в жертву принесу!...

Примечания

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 11: Критика и публицистика. 1819—1834. М., 1996. С. 253, 254.

[2] *Полевой Н. А., Полевой Кс. А.* Литературная критика: Статьи и рецензии. 1825—1842. Л., 1990. С. 226.

[3] Любопытно, что в описи книг библиотеки Ф. Н. Глинки, опубликованной в «Журнале 71-го заседания Тверской ученой архивной комиссии 14 июля 1899 года» (см.: Приложение. С. 1—28), сочинения В. К. Тредиаковского не указаны, хотя обозначено множество изданий XVIII века (собрания сочинений и отдельные произведения В. Г. Вороблевского, Г. Комова, Я. Б. Княжнина, А. Л. Леонтьева, Ф. И. Миллера, Н. П. Николева, Н. И. Новикова, А. Я. Поленова, М. И. Попова, М. М. Хераскова, Ф. А. Эмина и др.). К сожалению, в описи не оказалось ни одного издания ни Библии, ни Псалтири на церковно-славянском или русском языке, между тем как на французском указаны «Псалмы Давида» (Les pseaumes de David), выпущенные в Берлине в 1740 году, брюссельская Библия 1700 года (La sainte Bible), а на немецком — Библия, опубликованная в Вене в 1756 году.

[4] *Глинка Ф. Н.* Письма к другу. М., 1990. С. 443.

[5] Там же. С. 443—444.

[6] *Глинка Ф. Н.* Письма к другу. Ч. III. СПб., 1817. С. 76.

[7] *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера. Ч. 3. СПб., 1815. С. 25.

[8] Цит. по: *Грот К. Я.* Н. М. Карамзин и Ф. Н. Глинка: Материалы к биографиям русских писателей. СПб., 1903. С. 8.

[9] НИОР РГБ. Ф. 231/III.3. Ед. хр. 29. Л. 2 об.

[10] См.: Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сочинил особливо. СПб., 1744.

[11] *Бухаркин П. Е.* Православная Церковь и русская литература в XVIII—XIX вв. СПб., 1996. С. 167.

[12] *Кириченко О. В.* Традиции православной религиозности у русских дворян XVIII столетия: Дис. ... канд. историч. наук. М., 1997. С. 215, 218.

[13] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 424.

[14] Полное собрание псалмов Давыда, поэта и царя, преложенных как древними, так и новыми российскими стихотворцами из прозы стихами, с надписанием каждого из них имени / Собранные по порядку Псалтири в 1809 году *А. Решетниковым:* В 2 т. Изд. 2-е, умноженное и доп. М., 1811.

[15] РГАЛИ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 447. Л. 1.

[16] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 426.

[17] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. II. СПб., 1821. С. 115—116.

[18] Там же. С. 132—133.

[19] Там же. С. 143—144.

[20] *Мальчукова Т. Г.* Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научных трудов / Отв. редактор В. Н. Захаров. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 115.

[21] В своем «Псалме 143» Ф. Н. Глинка употребил форму определения Псалтири «десят*о*струнная», которая была в церковно-славянском переводе и в переводе архиепископа Амвросия. Однако в переводе Российского библейского общества она была заменена на «десят*и*струнная». В издании же Псалтири 1871 года восстановлена форма «десят*о*струнная».

[22] Цит. по: *Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык: Репринтное воспроизведение издания 1899 г. М., 1997. С. 265.

[23] ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 998. Л. 129 об.

[24] *Тимофеев Л. И.* Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) // *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 47.

[25] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 421.

[26] Там же. С. 423.

[27] *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в поэзии. СПб., 2002. С. 280.

[28] Там же. С. 355, 372.

[29] ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 984. Л. 3, 4.

[30] *Св. Иоанн Златоуст.* Полн. собр. творений: В 12 т. Т. 3, кн. 1. М., 1994. С. 75—76.

[31] Там же. С. 86.

[32] ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 984. Л. 3, 4.

[33] *Св. Иоанн Златоуст.* Полн. собр. творений. Т. 5, кн. 2. М., 1996. С. 518, 519. Ср. объяснение этих стихов псалма 143 у Евфимия Зигабена, созвучное осудительному тону указанной строфы В. К. Тредиаковского (Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена (греческого философа и монаха), изъясненная по святоотеческим толкованиям. М., <2000>. С. 1120—1122).

[34] *Евфимий Зигабен.* Толковая Псалтирь. С. 3.

[35] Там же. С. 16, 17.

[36] ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 984. Л. 4—5.

[37] См.: Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. С. 549, 353. Нужно отметить, что музыкальная природа духовного творчества настолько сильна, что не только словесное искусство ищет гармонической опоры в музыкальном ладе, но и музыка пытается своим языком выразить сказанное сокровенным словом. Любопытной и уникальной в своем роде представляется попытка современного русского композитора Антона Вискова переложить на язык симфонической музыки старинные покаянные молитвы. 25 марта 2000 года в Большом зале Московской консерватории состоялось первое исполнение сочинения композитора «Старинные духовные напевы (покаянные молитвы) в обработке для симфонического оркестра: 1. “Господи, помилуй”, 2. “Помышляю День Страш-

ный", 3. "Да исправится молитва моя"» Государственным академическим Большим симфоническим оркестром им. П. И. Чайковского (дирижер — художественный руководитель и главный дирижер оркестра В. И. Федосеев).

[38] *Глинка Ф. Н.* Сочинения. Т. 1: Духовные стихотворения. М., 1869. С. 369. В процитированном отрывке из стихотворения «Музыка миров» для сохранения своеобразия синтаксиса авторской мелодики оставлены непривычные для современной пунктуации сочетания знаков препинания, а также шести- и семиточия.

[39] Руководство к познанию книги Псалмов, особенно систематическому и богословскому, составленное *Филаретом, митрополитом Московским* // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. 1872. Январь. Кн. 1. С. 10—11.

[40] Церковно-славянский текст псалма печатается по: Псалтирь на всякую потребу и на всякий день / Сост. *А. Рогозянский.* СПб., 2000. С. 375—376.

[41] Печатается по: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения / Вступит. ст. и подготовка текста Л. И. Тимофеева; примечания Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 141—144.

[42] Текст синодального перевода псалма печатается по: Псалтирь. СПб.: В Синодальной типографии, 1871. С. 271—272.

[43] Печатается по автографу: ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 998. Л. 129—129 об.

Г. Г. Елизаветина

ЖИВУЧЕСТЬ ЛЕГЕНДЫ. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О В. К. ТРЕДИАКОВСКОМ В РУССКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Литературная критика «шестидесятых» неотделима от публицистики. Ею даже создано понятие «критик-публицист». Актуальность, злободневность статей была непременным их качеством. История литературы в этом смысле давала мало, поэтому обращались к ней, в том числе к литературе XVIII века, нечасто[1]. Лишь имя Д. И. Фонвизина звучало постоянно: его «Недоросль» обильно цитировался критиками и публицистами всех направлений. Это творение находилось вне времени: достоинства произведения выводили его за рамки XVIII века и как бы даже не связывались с ним. «Недоросль» был общепризнанным национальным достоянием, и никто это не оспаривал[2], как никто не оспаривал заслуг М. В. Ломоносова.

Другого рода оказалась известность В. К. Тредиаковского. Он отнюдь не был забыт, как были забыты многие литераторы XVIII века. Напротив, он стал его олицетворением, но не лучших черт, а скорее тех сторон эпохи, которые следовало преодолеть. И относилось это прежде всего к личности Тредиаковского, творчество же безоговорочно было отнесено к «литературным памятникам» и в качестве таковых произведения его переиздавались (в 1849 г. появились «Избранные сочинения» в издании М. П. Перевлесского и «Сочинения» в серии «Полное собрание сочинений русских авторов» А. Ф. Смирдина), изучались, входили обязательным элементом в общегуманитарное образование и находились в составе домашних библиотек[3].

Но представление о личности творчество не затмевало. Вернее, легенда о Тредиаковском-человека оставалась в силе.

В основе легенды лежит мнение — справедливое — о необычайном трудолюбии Тредиаковского. «Неутомимый возовик», говорит о нем А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Тверь»), у А. С. Пушкина он — «вечный труженик» («О ничтожестве литературы русской»), через несколько десятилетий В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» в статье «Труд» сообщает: «Есть предание, что

Петр Первый, взглянув в лицо ребенка Тредьяковского, сказал: труженик!». Предание, действительно существовало, точнее, биографический факт к середине XIX века стал преданием и укрепился как таковой, стал «историческим анекдотом»[4].

Между тем Д. Н. Бантыш-Каменский, зафиксировавший факт встречи Петра с юным Тредиаковским в «Словаре достопамятных людей Русской земли», указывает, что «упоминает о сем событии Тредиаковский в *Записках* своих»; в них он рассказал, что император, «посмотрев на лицо юноши», произнес: «Вечный труженик, а мастером никогда не будешь!»[5].

А. С. Пушкин, лично знакомый с историком и прибегавший к его помощи в исторических работах, используя еще неизданные материалы, а также, в свою очередь, помогавший Бантыш-Каменскому, сообщая «словесные предания» о А. П. Ганнибале, то есть находившийся в довольно тесном контакте с собранными Бантыш-Каменским сведениями, написал вполне уверенно: «Всем известны слова Петра Великого, когда представили ему двенадцатилетнего школьника Василья Тредьяковского: *вечный труженик.* <...> В самом деле, что был Тредьяковский как не вечный труженик?» («Table-Talk»).

Можно, однако, предположить, что «всем известны» слова Петра о Тредиаковском стали не после знакомства со словарем Бантыш-Каменского, а после появления в свет в 1835 г. исторического романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом», в котором Тредиаковский был одним из персонажей, и персонажей, отнюдь не вызывающих симпатию. Роман был чрезвычайно популярен, выдержал множество переизданий, а фигура Тредиаковского оказалась настолько ярко обрисованной, что воспринималась реально убедительной. Тредиаковский — педант, «вдохновение не было у него ни в голове, ни в сердце», все подавляло «корыстолюбие». Он самодовольно рассказывает «анекдотец о себе и Петре Великом» герою романа вельможе Волынскому: «Извольте ведать, что я обучался элементам наук и древних языков в архангельской школе[6]. Уже в летах младых я обещал в себе изобильные надежды. <...> Всемилостивейший государь, блаженные и вечнодостойные памяти, соблаговолил подойти ко мне, выведенному из ряду прочих школьников, поднял державною дланью власы на главе моей и, взглянув пристально мне в очи, а скиптроносною ударив по челу моему, произнес: *«О! этот малой труженик: он мастером никогда не будет»* (Глава VI).

Тредиаковский романа — бездарен, но уверен в обратном: Петр в нем ошибся, он стал «мастером».

Лажечников щедро воссоздает детали, могущие унизить поэта: тот уходит из дома Волынского и уносит «Тилемахиду», завернутую в один платок с «богатою парой платья», подаренной ему «покровителем».

Пóходя, устами молоденькой героини, обругивается поэма, ее стихи, «в которые вязнет язык, будто едешь на ленивом осле по грязным улицам».

Даже «торжество» поэта унизительно для него: «государыня рукоплещет» его стихам, посвященным свадьбе шутов. Эпизод из действительной жизни — когда «истинный меценат» Волынский избивает поэта за отказ написать эти стихи, не вошел в роман, так как во время его написания Лажечников не знал об этом: жалоба Тредиаковского еще не была опубликована. Есть версия, что Тредиаковский был избит за басню «Самохвал».

Сцена в каморке, где обитает Тредиаковский, изображает его готовым на любое предательство из трусости и ради денег (Часть четвертая, гл. IV, которая так и называется: «Куда ветер подует»). В издании романа 1835 г. Тредиаковский ставил ногу на отрубленную голову своего благодетеля Волынского (при переиздании «Ледяного дома» эта «деталь» была писателем из романа изъята).

В ответ на протест Пушкина, писавшего, что своим изображением Тредиаковского писатель оскорбил «человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей», Лажечников решительно отвечал: «Низких людей, подлецов, шутов считаю обязанностью клеймить, где бы они ни попались мне». Он ссылается на документальные свидетельства и воспоминания современников, доказывающие, что Тредиаковский «был низок и подл», поэтому в том, чтобы «поколотить его, не было большого греха». Лажечников полностью отрицает и человеческие достоинства Тредиаковского и какие-либо достоинства его произведений: он был «писачка, которого заслуги литературные надобно отыскивать в кучах сору»[7].

Через двадцать лет, в своих мемуарах, Лажечников спрашивал себя: «...Должен ли я был поместить Тредьяковского в своем историческом романе? Должен был. Мое дело было нарисовать верно картину эпохи, которую я взялся изобразить. Тредьяковский драгоценная принадлежность ее: без Тредьяковского картина была бы неполна, в группе фигур ее не доставало бы одного необходимого лица. Он нужен был для нее, как нужны были шут Кульковский, барская барыня, родины козы, дурацкая свадьба и пр.»[8].

Писатель не без удивления отмечает, как много защитников нашлось у Тредиаковского после выхода «Ледяного дома». Он резонно считает, что для установления справедливости надо дать «полный *исторический* и *эстетический* разбор всех сочинений» Тредиаковского или «дать покой костям Василия Кирилловича»[9].

Ни то, ни другое осуществлено не было. Легенда оказалась живучей, потому что была нужна, менялось лишь отношение к ней и ее герою. Н. А. Добролюбов склонен сочувствовать «нашему бедному труженику»[10]. К «Заметкам о современном русском правописании» эпиграфом взяты слова Тредиаковского из его труда «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи»: «О буквах и о правописании нашем захотелось мне рассуждать! Стыдно в люди показаться, а еще с такою материею, которая с первого взгляда кажется неважною; думается, что и ребятам будет смешно». Добролюбов, получивший филологическое образование, напоминает, что Тредиаковский «сочинил огромнейший разговор об орфографии, на который потратил бездну латинской эрудиции и который злая судьба, вечно шутившая над несчастным профессором элоквенции, заставила его переделать два раза, потому что первый экземпляр сгорел. Здесь он первый, кажется, замечательно верным взглядом по времени, увидел несовершенство нашего правописания, излишество многих букв в нашей азбуке и открыл при этом несколько фонетических законов, относящихся к русскому языку»[11].

В сущности, здесь концентрация — в позитивном своем варианте — того представления о Тредиаковском, которое сохранилось и до сих пор: труженик, в своих научных представлениях порой опережавший время, непонятый людьми и преследуемый роком: рукописи горят и ему приходится восстанавливать их, каким бы большим их объем ни был.

Касается Добролюбов, но уже со значительной долей иронии, еще одной из многочисленных областей науки, которой занимался Тредиаковский, а именно его гипотез о происхождении названий народов. В связи с выходом в 1858 г. книги А. Ф. Вельтмана «Аттила и Русь IV и V века» Добролюбов высмеивает мнение (разделяемое, кстати, не только Вельтманом и, возможно, справедливое) о значительно большей древности истории славян, чем принято считать, и о новых толкованиях имен и названий (например, Геракл-Иракл не кто иной, как древнерусский Яро и т. д.). Добролюбов замечает, что Тредиаковский осуществляет

подобные «превращения» «несравненно проще и естественнее» («амазонки были *омужонки,* то есть мужественные женщины» и т. д.)[12].

В таком же плане провозглашается и превосходство Тредиаковского-филолога над неким А. Васильевым, доказывавшим «славянство варягов» в своем труде «О древнейшей истории северных славян до времен Рюрика и откуда пришел Рюрик и его варяги». Васильев «делает производство слов, не имея ни малейшего понятия о фонетических законах языка. Словопроизводства его хуже Тредьяковского: при равном патриотизме и знании филологических приемов г. Васильев уступает Тредьяковскому в остроумии, и оттого производства его как-то лишены по большей части того затейливого смысла, какой умел им придавать Тредьяковский»[13].

Легенда житейская отступает, подобные сравнения используют скорее научную репутацию Тредиаковского, тоже легенду, но речь в ней идет о легендарной энциклопедичности знаний и предметов, попавших в поле зрения Тредиаковского-филолога. И в этом смысле Тредиаковский — также легендарная личность, однако и в этой легенде ощущается налет ироничности, в частности, думается, потому, что отсвет легенды о личности падает на легенду об ученом.

Рассуждая о меценатстве в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы», Добролюбов оборачивает это явление по отношению к Тредиаковскому самой низменной его стороной опять-таки в силу «предания» об особенностях его личности. Ломоносов тоже имел своих «милостивцев, в угоду которым сочинял разные “стиховые штуки”», но это всего лишь необходимое условие жизни русского XVIII века, речь не идет об умалении личности Ломоносова и о необходимости прощать ему то, что он эти условия соблюдал. Когда же речь заходит о Тредиаковском, то обращение к помощи меценатов становится «пресмыканием перед знатными», которое, считает Добролюбов, «можно простить — в силу ничтожности человека». Ведь Тредиаковского «можно было высечь за непоставку к сроку оды на маскарад: это уж был человек убитый; его так все и принимали за шута»[14]. Обобщение, явно основанное на легенде, так как документальных свидетельств современников о том, что Тредиаковский был «шутом», никто не собирал: мнение просто «сложилось», как и складываются легенды[15]. Что же до возможности высечь, то она была широка. Молодого дворянина, отца будущего писателя С. Т. Аксакова, отколотили палками, по приказу его

начальника-немца, без всякой особой вины, о чем сын пишет в «Семейной хронике». Правда, молодой человек вышел в отставку, но начальник остался вполне безнаказанным.

Что же касается до «всеобщего» мнения о Тредиаковском, то представляется характерным заявление М. А. Дмитриева в его записках «Мелочи из запаса моей памяти»: «О Тредьяковском я слыхал мало и никого не встречал, кто бы знал его лично. <...> Но я слышал от многих, знавших современников Тредьяковского, <...> что все, что об нем рассказывают, справедливо. <...> Судя по всем об нем рассказам, кажется, что Лажечников в своем романе "Ледяной дом" изобразил его и его характер очень верно»[16]. Таким образом, мы снова возвращаемся к живучей литературной легенде.

Своя судьба была у знаменитой фразы из «Тилемахиды», описывающей адского пса Цербера (Кербера) (Тилемахида. Т. II. Кн. XVIII. Стих 514). Радищев, несколько изменив, взял стих эпиграфом к «Путешествию из Петербурга в Москву»: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй!» Добролюбов также берет этот стих эпиграфом к статье с говорящим названием «Опыт отучения людей от пищи». У Добролюбова: «Чудище обло, огромно, озорно, стозевно и — лаяй». Как у Радищева, эпиграф подчеркивает чудовищность происходящего с людьми: крепостного права у Радищева, голода у Добролюбова.

Заметим, что стих этот не всегда звучал в мрачном контексте. И. Д. Якушкин в своих «Записках» вспоминал, что, принимая в общество «Арзамас» Василия Львовича Пушкина, его заставили стрелять из лука в чучело, на груди которого был написан все тот же стих: «Чудище обло, озорно, трезевно и лаяй»[17]. Цитирование, как видим, было свободное. Стих зажил своей жизнью, цитируемый более или менее точно,— и всегда узнаваемый. Можно даже сказать, что он стал частью легенды о Тредиаковском.

Чем далее во времени, тем более Тредиаковский теряет реальные человеческие черты (о которых не так уж много и ранее было известно), и становится олицетворением «старины», которая так и названа Герценом: «старина Тредьяковского»[18]. Это старина «убийств, пыток, стона». И Тредиаковский существует в ней не только как жертва, человек, ни за что избитый и униженный вельможей Волынским. Он еще и фигура по-своему активная, «полный представитель императорски-казенного образования». Но причудливой логике Герцена-публициста, Тредиаковский — предшественник М. Н. Каткова. «В жалкой и подлой фи-

гуре пресмыкающегося профессора, требующего плату за побои и делающего донос на Волынского, когда он был в цепях, в фигуре этого шута и пииты, воспевающей императрикс Анну Иоанновну и ее берейтора, так и видишь патриарха современной журналистики...»,— заявляет Герцен[19].

При всей видимой странности, для самого Герцена сопоставление Тредиаковского с Катковым не было случайным. «Хамы и космополиты» (имеются в виду опять-таки Катков и его единомышленники), вся «эта нечистота, разведенная со времен Тредиаковского»[20], оказалась живучей и воспринималась Герценом как современное ему зло, чудовищно совместившее худшие черты человеческие, общественные, политические. «Все скверное в русской натуре, все, искаженное рабством и помещичеством, служебной дерзостью и бесправием, палкой и шпионством,— все всплыло наружу, совмещая в себе в каком-то чудовищном соединении Аракчеева и Пугачева, крепостника, подьячего, капитан-исправника, голь кабацкую, Хлестакова, Тредьяковского и Салтычиху...»[21].

В этом свете, пожалуй, неудивительна реакция Д. И. Писарева на легенду о «труженике». «...Жаль,— замечает критик,— что Петр I, назвав так Тредьяковского, на веки вечные опошлил это прекрасное слово»[22]. К тому же легенда, знакомая всем со школьных лет благодаря учебникам и хрестоматиям, достаточно часто повторялась, чтобы стать автоматической реакцией на некоторые жизненные явления. В. Г. Короленко вспоминал свое первое впечатление о человеке добросовестном, но явно не блещущем дарованиями: «Вечный труженик, а мастер никогда! — быстро, точно кем-то подсказанный, промелькнул у меня в голове отзыв Петра Великого о Тредьяковском»[23].

Однако, в сущности, Писарев, при всей резкости его отзыва о Тредиаковском-труженике в ряде своих статей ставит правомерный вопрос о том, необходимо ли молодому поколению читать сочинения Сумарокова, Хераскова, Аблесимова, Кострова и других авторов XVIII века: «хлам это или не хлам!» И склоняется к мысли, что предпочесть нужно чтение современных авторов, иначе нельзя «составить себе ясное понятие о современном положении русского языка»[24]. Путь «со времен Тредьяковского до времен Майкова»[25] пройден и остался позади. Тем не менее — и Писарев это понимает — вопрос о чтении и знании «старых авторов» остается: «...Что же вы, в самом деле, будете за человек, если не будете знать истории нашей великой и прекрасной литературы?» Вопрос задан как бы оппонентом, иронически. Серьез-

но Писарев отвечает: «Задача реалистической критики в отношении ко всей массе литературных памятников, оставленных нам отжившими поколениями, состоит именно в том, чтобы выбрать из этой массы то, что может содействовать нашему умственному развитию...»[26].

Тредиаковский «содействует»? Легенда дает как будто бы отрицательный ответ: «труженик», но не «мастер». Критики-публицисты середины XIX века останавливаются на этом, приглушая то, что интересовало Пушкина,— заслуги Тредиаковского перед русской литературой. Этот аспект в то время разрабатывался не публицистами, а учеными. И разрабатывался плодотворно, что относится, однако, к другой теме.

Примечания

[1] Исключение составлял Н. А. Добролюбов.

[2] Диссонансом прозвучат уже в XX веке слова В. В. Розанова о Фонвизине. Признавая, что «Недоросль» написан «гениально», 26 мая 1915 г. Розанов записывал, что Фонвизин и Кантемир — «набежавшие на Россию инородцы-враги... Просто — изменники. И им ответ — не критическая статья, а виселица» (*Розанов В. В.* Мимолетное. 1915 год). «Отрицательное направление» Фонвизина объединяет его в глазах Розанова с «писателями 60-х годов».

[3] П. П. Семенов Тян-Шанский вспоминал в мемуарах, что нашел в библиотеке сельского помещичьего дома отца сочинения Тредиаковского и читал их, будучи подростком.

[4] См.: Литературные предания XVIII столетия: Сборник анекдотов о русских писателях XVIII века. Череповец, 1994. С. 14.

[5] Том V. М., 1836. С. 146.

[6] Лажечников избирает этот вариант легенды, другой — «астраханская школа».

[7] Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 339, 342—344.

[8] *Лажечников И. И.* Знакомство мое с Пушкиным // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. I. М., 1974. С. 179.

[9] Там же. С. 180.

[10] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.; Л., 1961. С. 489.

[11] Там же.

[12] Там же. Т. 2. С. 336, 339.

[13] Там же. Т. 4. С. 299.

[14] Там же. Т. 2. С. 253—254.

[15] Между прочим, не без участия коллег-литераторов.

[16] *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти // Русские мемуары. М., 1988. С. 420.

[17] *Якушкин И. Д.* Записки // Русские мемуары. М., 1989. С. 517.

[18] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. XIX. М., 1960. С. 264.

[19] То есть М. Н. Катков. Там же. Т. XVIII. С. 41.

[20] Там же. Т. XVII. С. 142.

[21] Там же. С. 215.

[22] *Писарев Д. И.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 2. М., 2000. С. 181.

[23] *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1954. С. 280.

[24] *Писарев Д. И.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 440.

[25] Там же. Т. 6. С. 219.

[26] Там же. С. 321, 322.

А. Н. Стрижев

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ РАБОТ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО (1762–2004)

1762

[Домашнев С. Г.]. О стихотворстве // Полезное увеселение.— М., 1762, июнь.— О Тредиаковском. С. 239.

1768

[Волков А. А.]. Nachricht von einigen russischen Schriftstellern // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.— 1768. Bd 7, Th. 1–2.— S. 188–200, 382–388. Отдельной брошюрой в переводе М. Л. Михайлова // Немецкое известие о русских писателях (1768).— М., 1862.— О Тредиаковском. С. 26–27.

1771

Essai sur la littérature russe contenant une liste de gens de lettres russes qui se sont distingués dipuis le régne de Pierre le Grand. Par un voyageur russe.— Livorne, 1771; изд. 2-е, 1774.

1772

Новиков Н. И. Тредиаковский, Василий Кириллович // Опыт исторического словаря о Российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий собрал Николай Новиков.— СПб., 1772.— С. 217–225.

*[Херасков М. М.].*Discours sur la poésie russe // Le combat de Tzesme. Poéme en cinq chant, avec un discours sur la poésie russe, composés par Mr. Cheraskoff.— MDCCLXXII.— О Тредиаковском. P. 9–10; То же: в пер. П. Н. Беркова: Рассуждение о российском стихотворстве. Неизвестная статья М. М. Хераскова // Лит. наследство.— Т. 9–10.— М.; Л., 1933.— С. 292; То же // Русская литературная критика XVIII века.— Л., 1978.— С. 278.

1775

[Новиков Н. И.]. Краткое описание жизни и ученых трудов сочинителя сей трагедии // Деидамия. Трагедия, надворным советником и Императорской Санктпетербургской Академии наук красноречия профессором, Васильем Кирилловичем Тредиаковским сочиненная в 1750 году.— М., 1775.— С. III–XI.

1782

Сумароков А. П. Ответ на критику // *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Т. X.— М., 1782.— С. 105–119; То же в сб.: Критика XVIII века.— М., 2002.— С. 288–299.

1788

Болтин И. Н. Примечания на историю древния и нынешния России г. Леклерка.— СПб., 1788.— Т. 2.— О Тредиаковском. С. 63.

1790

Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву.— СПб., 1790.— О Тредиаковском. С. 352. [Глава «Тверь»].

1802

Галинковский Я. А. Клия, или История // Корифей, или Ключ литтературы.— Ч. I.— СПб., 1802.— С. 67–70. [Тредиаковский-переводчик].

Карамзин Н. М. Тредиаковский (Василий Кириллович) // Пантеон Российских авторов.— Ч. I, тетр. 3.— М., 1802.— Л. 8.

1807

Палицын А. А. Воспоминание о некоторых русских писателях моего времени.— Харьков.— 1807.— О Тредиаковском. С. 7.

1808

Борн И. М. Краткое руководство к Российской словесности.— СПб., 1808.— О Тредиаковском С. 144–145, 147.

1811

Радищев А. Н. Памятник дактилохореическому витязю, или Драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его, описанные составом нестихословныя речи отрывками, из Ироической Пиимы славнаго в ученом свете мужа NN, поборником

его знаменитаго творения // Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева.— Ч. IV.— М., 1811.— С. 27–93.

Рижский И. С. Наука стихотворчества.— СПб., 1811.— О Тредиаковском. С. 26, 29, 30.

Язвицкий Н. И. Введение в науку стихотворства, или Рассуждение о начале поэзии вообще.— СПб., 1811.— О Тредиаковском-стиховеде. С. 118–125.

1817

Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е.— СПб., 1817.— О Тредиаковском. С. 29, 50 —52, 60, 75, 80.

1822

Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы.— СПб., 1822.— О Тредиаковском. С. 127–128.

Греч Н. И. Учебная книга российской словесности. Ч. IV.— СПб., 1822.— О Тредиаковском. С. 399–400.

[Каченовский М. Т.]. Взгляд на Рудбекову Атлантику // Вестник Европы.—1822.— № 5 (март).— С. 40–44. [О кн. Тредиаковского «Три рассуждения...»].

1823

Войцехович Ив. Сокращение речи г. Тредиаковского о «богатом, различном, искусном и несходственном витийстве», с латинского // Труды общества любителей российской словесности.— Ч. III.— М., 1823.— С. 149–168.

1824

Снегирев И. М. [Заметка о Тредьяковском] // Исторический, статистический и географический журнал.— 1824.— Ч. I, кн. 3 (март).— С. 245–246.— Подпись: И. С.

1828

Строев П. М. Письмо к издателям «Сына Отечества», 21 апреля 1828 // Сын Отечества.— 1828.— Ч. 118.— № VII.— С. 261–265.

1834

Глаголев А. Г. Умозрительные и опытные основания словесности. Ч. IV: План истории русской литературы.— СПб., 1834.— О Тредиаковском. С. 61, 106–108.

1835

Кораблинский А (А. Ф. Воейков) Два словца о проф. В. К. Тредиаковском // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду.— 1835.— № 78.

1840

Греч Н. И. Тредиаковский // *Н. И. Греч.* Чтение о русском языке.— СПб., 1840.— Ч. I.— С. 97–101.

1845

Евгений (Болховитинов), митр. Тредиаковский Василий Кириллович // Словарь русских светских писателей, соотечественников и иностранцев, писавших в России. Т. II.— М., 1845.— С. 210–225.

1846

Плаксин В. Т. Руководство к изучению истории русской литературы.— СПб., 1846.— О Тредиаковском. С. 99–100.

1849

Введенский И. Тредьяковский // Северное Обозрение.— СПб., 1849.— Т. II.— С. 428–452.

Перевлесский П. М. Василий Кириллович Тредиаковский: [Биографический очерк] // Избранные сочинения В. К. Тредиаковского.— М., 1849.— С. V–CXX.

Рец. *[Афанасьев А. Н.].* Собрание сочинений известнейших русских писателей. Вып. третий: Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Изд. П. Перевлесского. М., 1849 // Современник.— 1850. № 4. Отд. V. Библиография.— С. 101–105.

1850

Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. Письмо X // Современник.— 1850.— Т. XIX.— Отд. «Соврем. заметки».— С. 16–21.

1851

[Б. п.]. О «Феоптии» В. К. Тредиаковского // Москвитянин.— 1851.— № 19–20.— С. 536–552.

1853

Галахов А. Д. [Заметки о Тредиаковском] // Отечественные Записки.— 1853.— Т. XC.— № 9.— Отд. 5.— С. 74–78.

1855

Куник А. А. Несколько слов о Фенелоне и его оде 1682 г., переведенной Ломоносовым // Ученые записки Имп. Академии Наук по 1-му и 3-ему отделениям.— СПб., 1855.— Т. 3.— Вып. 2.— О Тредиаковском. С. 256–264.

Соловьев С. М. Писатели русской истории XVIII века (В. К. Тредиаковский) // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России.— М., 1855.— Вып. 2.— Ч. 1.— Отд. III.— С. 46–49.

1856

Лажечников И. И. Знакомство мое с Пушкиным (Из моих памятных записок) // Русский вестник.— 1856.— № 4.— С. 603–622.

1859

Евгений (Болховитинов), епископ. Письма Евгения (Болховитинова) к графу Д. И. Хвостову [1808] // Библиографические Записки.— 1859.— № 8.— Стлб. 248–249. [О «Тилемахиде» Тредиаковского].

Чистович И. А. Заметка о В. К. Тредиаковском // Известия Имп. Акад. наук по Отд. русск. яз. и словесн.— Т. VIII.— 1859.— Вып. 2.— Стлб. 157–158.

1860

Варенцов В. Г. Тредиаковский и характер нашей общественной жизни в первой половине XVIII столетия // Московские Ведомости.— 1860.— № 36–37.

1862

Пекарский П. П. Описание славяно-русских книг и типографий 1698–1725 годов.— СПб., 1862.— О Тредиаковском-книговеде. По указателю.

1865

Тихонравав Н. С. О литературной деятельности Ломоносова // Празднование столетней годовщины Ломоносова Имп. Московским университетом в торжественном собрании.— М., 1865.— О Тредиаковском — С. 76–77.

1866

Пекарский П. Материалы для биографии Тредиаковского // Зап. Имп. Акад. Наук.— Т. IX. Кн. 2.— СПб., 1866.— С. 1–258.

1867

Пекарский П. П. Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755–1764 годов.— СПб., 1867.— О Тредиаковском. С. 15–17, 31, 41–44.

Погодин М. П. Астрахань. Из дорожных записок в 1861 году // Всемирный Труд.— СПб., 1867.— № 3 (март).— О Тредиаковском. С. 85–86.

Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, nebst einem kurzen Berichte vom russischen Theater/ 1768 // Материалы для истории русской литературы. Издание *П. А. Ефремова*.— СПб., 1867.— О Тредиаковском. С. 146.

1868

[Б. п.]. Записка о Тредиаковском. Публ. и комм. П. П. Пекарского // Зап. Имп. Акад. Наук.— 1868,— т. XIV, кн. 1.— С. 71–80.

А. В. Р-д. В. К. Тредиаковский // Астраханский справочный листок.— 1868.— № 127. 20 июня.— С. 1–2.

1869

Из дела 1746 г. о присвоении профессором Тредьяковским жены гренадерской. Сообщено Г. Н. Александровым // Осмнадцатый Век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым.— Кн. III.— М., 1869.— С. 178–181.

1870

Теплов Г. Н. Записка о Тредиаковском. [1755] // Зап. Имп. Акад. наук.— СПб., 1870.— Сб. ОРЯЗ.— Т. II.— С. XXVII–XXXV.— Отд. оттиск.— 9 с.

1872

Покровский И. Памяти В. К. Тредиаковского // Астраханский справочный листок.— 1872.— № 24. 25 февр.— С. 1–3.

1873

Пекарский П. П. Жизнеописание В. К. Тредиаковского // История Имп. Академии Наук в Петербурге.— Т. II.— СПб., 1873.— С. 1–258.

1876

Грот Я. К. Очерк истории русского правописания // *Я. Грот.* Филологические разыскания. Изд. 2-е. Т. II. Спорные вопросы

русского правописания от Петра Великого доныне.— СПб., 1876.— О Тредиаковском. С. 185–195.

Круглый А. О «Римской истории» Ролленя в переводе Тредиаковского // Журнал Мин. нар. просв. 1876.— Ч. CLXXXVI. № 8.— С. 226–233.

1879

Дело по поводу стихотворения Тредиаковского // Чтения в Об-ве истории и древн. российских.— 1879.— Кн. I.— С. 1–10.

1884

Шевырев С. П. Новый период русской словесности.— Тредиаковский // *С. П. Шевырев.* Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году.— СПб., 1884.— С. 130–133. (Сб. Отд. русск. яз. и словесности. Т. XXXIII, № 5).

1890

Надгробная надпись над Васильем Тредьяковским // Русская Старина.— СПб., 1890.— № 9.— С. 528.

[*Петровский М. П.*]. Библиографические заметки о некоторых трудах В. К. Тредиаковского. (Страничка к истории русского стихосложения) — Казань, 1890.— 34 с.

Соболевский А. И. Когда начался у нас ложноклассицизм? // Библиограф.— 1890.— № 1.— Отд. I.— С. 4—5.

1891

Губерти Н. В. Материалы для русской библиографии. Хронологическое обозрение редких и замечательных русских книг XVIII столетия, напечатанных в России гражданским шрифтом 1725–1800. Вып. I–III. М., 1891.— По указателю.

Порфирьев И. Сочинения В. К. Тредиаковского // *И. Порфирьев.* История русской словесности. Ч. II. От Петра Великого до Екатерины II. Изд. 3-е.— Казань, 1891.— С. 145–164.

1893

Введенский Иринарх. Василий Кириллович Тредьяковский // Русская поэзия. Собрание произведений русских поэтов под ред. С. А. Венгерова.— Т. I.— Вып. 1.— СПб., 1893.— С. 50–55.

1896

Симони П. К. Русский язык в его наречиях и говорах. (*Тредиаковский В.* Разговор между чужестранным человеком и Рос-

сийским об орфографии старинной и новой. СПб., 1748) // Изв. Отд. рус. яз. и словесности.— 1896.— Т. I.— С. 120–124.

1897

Майков Л. Н. Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу (1703–1726) // Журнал Мин. нар. просв.—1897.— № 7.— Отд. 2.— С. 1–22.

1901

Ляцкий Е. Тредьяковский // Энциклопедический словарь.— Т. 33а.— СПб., 1901.— С. 750–753.

1904

[Б. п.]. Тредиаковский Василий Кириллович // Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания.— Т. 18.— СПб., 1904.— С. 555–556.

Булич С. К. Очерки истории языкознания в России.— СПб., 1904.— Т. I.— О Тредиаковском. С. 204–209.

1914

Сиповский В. В. Тредиаковский // *Сиповский В. В.* Русская лирика.— Вып. 1. XVIII век.— Пг., 1914.— С. 38–40.

1928

Малеин А. И. Новые данные для биографии В. К. Тредиаковского // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Сборник Отд. яз. и словесности Акад. Наук.— Л., 1928.— Т. CI.— № 3.— С. 430–432.

1929

Томашевский Б. В. О стихе.— Л., 1929.— О Тредиаковском. С. 3–7.

Шаля И. В. К вопросу о языковых средствах переводчиков XVIII столетия: Тредиаковский как переводчик // Труды Кубанского пед. ин-та.— Краснодар, 1929.— Вып. 2–3.— С. 215–240.

1935

Берков П. Н. Ранние русские переводчики Горация (К 2000-летию со дня рождения Горация) // Известия Акад. Наук СССР. Отд. обществ. наук.— 1935.— № 10.— О Тредиаковском. С. 1043–1048, 1053.

Берков П. Н. Литературно-теоретические взгляды Тредиаковского // Тредиаковский. Стихотворения.— Л., 1935.— С. 309-322.

Берков П. Н. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // *В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков.* Стихотворения / Библиотека поэта. Малая серия.— Л., 1935.— С. 5–62; 65–67.

Бонди С. М. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // *Тредиаковский.* Стихотворения.— М., 1935.

Орлов А. С. «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век.— Сб. 1.— М.; Л., 1935.— С. 5–60.

1936

Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени.— М.; Л., 1936.— О Тредиаковском. С. 7–53, 92–101.

1937

Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. Вып. 1.— М.; Л., 1937.— С. 157–186.

1938

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков.— М., 1938.— О Тредиаковском. С. 85–90.

1939

[Б. п.]. Тредиаковский Василий Кириллович // Литературная энциклопедия.— Т. 11.— М., 1939.— Стбц. 378–381.

Люперсольский И. Тредиаковский и полемика XVIII века о «подлости» в языке // Научные записки Одесского гос. пед. ин-та.— Т. I.— Одесса, 1939.— С. 137–141.

1941

Пумпянский Л. В. Тредиаковский // История русской литературы.— М.; Л., 1941.— Т. III. Литература XVIII. Ч. 1.— С. 215–263.

1945

Благой Д. Д. Тредиаковский // *Д. Д. Благой.* История русской литературы XVIII века.— М., 1945.— С. 98–118.

1947

Роткович Я. А. Поэтика В. К. Тредиаковского и ее значение в истории школьного преподавания словесности // Уч. зап. Куй-

бышевского гос. пед. и учительского ин-та.— Вып. 8. Факультет языка и литературы.— Куйбышев, 1947.— С. 73–98.

1948

Винокур Г. О. Орфографическая теория Тредиаковского // Изв. Акад. Наук СССР. Отд. лит. и яз.— 1948.— Т. VII. Вып. 2.— С. 141–158.

1949

Матвеева Е. В. Пушкин и Тредиаковский // Уч. зап. Ленинградск. пед. ин-та.— Т. 76.— Л., 1949.— С. 179–188.

1950

Касаткина Е. А. Трагедия Тредиаковского «Деидамия» // Томский пед. ин-т. Научн. конфер., посв. 20-летию ин-та. Тезисы докл.— Томск, 1950.— С. 38–39.

1952

Касаткина Е. А. Трагедия Тредиаковского «Деидамия» // Уч. зап. Томского пед. ин-та.— Томск, 1952.— Т. 9.— С. 262–280.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Иссл. и мат-лы.— Т. 1.— М., 1952.— [В. К. Тредиаковский и музыка] С. 46–56.

1954

Морозов А. // М. В. Ломоносов. Стихотворения. Б-ка поэта, малая серия.— Л., 1954.— [Тредиаковский — реформатор русского стихосложения] С. 55–60.

1955

Соколов А. Н. «Состав ироической пиимы» в «Тилемахиде» Тредиаковского // *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века.— М., 1955.— С. 128–144.

1956

[Б. п.]. Тредиаковский // Большая советская энциклопедия.— Т. 43.— М., 1956.— С. 180.

1957

Бомштейн Г. И. К характеристике идейных позиций Тредиаковского // Уч. зап. Пермского пед. ин-та.— Вып. 16.— Пермь, 1957.— С. 99–129.

1958

Берков П. Н. Des relations littéraires franco-russes entre 1720 et 1730: Trediakovskij et lábbé Girard // Revue desétudes slaves.— T. XXXV.— 1958. Fasc. 1–4.— P. 7–14.

История русской критики.— Т. I.— М.; Л., 1958.— О Тредиаковском. По указателю.

История русской литературы в трех томах.— Т. I.— М.; Л., 1958.— О Тредиаковском. По указателю.

Касаткина Е. А. Полемическая основа трагедий Ломоносова «Тамира и Селим» и Тредиаковского «Деидамия» // Уч. зап. Томского пед. ин-та.— Т. 17.— Томск, 1958.— С. 122–136.

Серман И. З. В. К. Тредиаковский // Поэты XVIII века / Библиотека поэта. Малая серия.— Т. I.— Л., 1958.— С. 153–155; 521–526.

Фитерман А. М. К вопросу об истории перевода в России XVIII века // Уч. зап. 1-го Москов. пед. ин-та иностр. яз.— 1958.— Т. 13.— О Тредиаковском. С. 7–22.

1959

Благой Д. Д. Литература и действительность.— М., 1959.— О Тредиаковском. С. 233–235.

Быкова Т. А. Заметки о редких русских изданиях: 2. Корректурный экземпляр «Аргениды» // XVIII век.— Сб. 4.— М.; Л., 1959.— С. 399–401.

Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку.— М., 1959.— [Роль Тредиаковского в развитии русского литературного языка]. С. 468–489.

Модзалевский Л. Б. Литературная полемика Ломоносова и Тредиаковского в «Ежемесячных сочинениях» 1755 года // XVIII век.— Сб. 4.— М.; Л., 1959.— С. 45–65.

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение.— Л., 1959.— С. 314–349 [Реформа Тредиаковского и Ломоносова].

1960

Алехина Е. А. Словообразование и склонение притяжательных имен прилагательных в литературном языке середины XVIII века (На материале произведений М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова) // Новосибирский пед. ин-т. Тр. каф. русск. яз. и лит.— Вып. 1.— Новосибирск, 1960.— С. 47–70.

Введенский Иринарх. В. К. Тредиаковский и его «Тилемахида» // Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв.— Л., 1960.— С. 252–256.

1961

Копорский С. А. Забытые страницы В. К. Тредиаковского «О слове, или словесности» // Уч. зап. Московск. обл. пед. ин-та.— М., 1961.— Т. 100. Вып. 6.— С. 289–308.

Оссовский А. В. Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии [1941] // *А. В. Оссовский.* Избранные статьи, воспоминания.— Л., 1961.— [Тредиаковский — теоретик классицизма].— С. 47–50, 65, 79.

Серман И. З. Неизданная философская поэма В. Тредиаковского [«Феоптия»] // Русская литература.— Л., 1961.— № 1.— С. 160–168.

1962

Бомштейн Г. И. Тредиаковский-филолог и фольклор // XVIII век.— Сб. 5.— Л., 1962.— С. 249–272.

Лакшин В. Я. О деятельности В. К. Тредиаковского-просветителя (Перевод книги о Фр. Бэконе) // XVIII век.— Сб. 5.— М.; Л., 1962.— С. 223–248.

Самаренко В. П. В. К. Тредиаковский в Астрахани (Новые материалы к биографии В. К. Тредиаковского) // XVIII век.— Сб. 5.— М.; Л., 1962.— С. 358–364.

Серман И. З. Тредиаковский и просветительство (1730-е годы) // XVIII век.— Сб. 5.— М.; Л., 1962.— С. 205–222.

1963

Адрианова-Перетц В. П. О связи между древним и новым периодами в истории славянских культур // Тр. Отд. др. русск. лит. Института русской литературы (Пушкинский дом).— Т. 19.— М.; Л., 1963.— С. 445–447 [Тредиаковский и древнерусская литература].

Тимофеев Л. И. Василий Кириллович Тредиаковский // *В. К. Тредиаковский.* Избранные произведения.— Л., 1963.— С. 5–52.

Karlinsky S. Tallemant and the Beginning of the Novel in Russia // Comparative Literature.— Vol. 15 (1963).— № 3.— P. 226–233.

1964

Гуковский Г. А. Тредиаковский как теоретик литературы // XVIII век.— Сб. 8: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма.— М.; Л., 1964.— С. 43–72.

Позднеев А. В. Произведения В. К. Тредиаковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы.— М., 1964.— С. 87–100.

1965

Берков П. Н. Петр Суворов — забытый поэт 1730-х годов (К истории школы В. К. Тредиаковского) // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова.— М., 1965.— С. 327–334.

1966

Голенищев-Кутузов И. Н. Александрийский стих в России XVIII в. // Русско-европейские литературные связи.— М.; Л., 1966.— О Тредиаковском. С. 415–422.

Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800.— Т. III. Р–Я.— М., 1966.— О Тредиаковском. По указателю.

Якобсон Р. О. Влияние народной словесности на Тредиаковского // *R. Jakobson.* Selected Writings.— Vol. IV.— The Hague; Paris, 1966.— P. 613–633.

1967

Самаренко В. П. Василий Кириллович Тредиаковский // Литературное краеведение.— Астрахань, 1967.— Вып. 2.— С. 10–15.

1968

Берков. П. Н. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — начала XVIII в. // Теория стиха.— Л., 1968.— О Тредиаковском. С. 294–316.

Вомперский В. П. Ненапечатанная статья В. К. Тредиаковского «О множественном прилагательных целых имен окончании» // Научные доклады Высшей школы. Филологические науки.— 1968.— № 5.— С. 81–90.

Константин (Зайцев), архимандрит. Лекции по истории русской словесности, читанные в Св. Троицкой семинарии.— Джорданвилль, 1968.— [В. К. Тредиаковский]. С. 30–34.

Серман И. З. Тредиаковский // История русской поэзии.— Л., 1968.— Т. 1.— С. 61–71.

Степанов В. П., Стенник Ю. В. Тредиаковский Василий Кириллович // История русской литературы XVIII века: Библиографический указатель.— Л., 1968.— С. 381–386.

1969

Вомперский В. П. В. К. Тредиаковский // Русская речь.— 1969. № 4.— С. 108–112 [О филологическом наследии поэта. К 200-летию со дня смерти].

Елеонская А. С., Орлов О. В., Сидорова Ю. Н., Терехов С. Ф., Федоров В. И. История русской литературы XVII–XVIII веков.— М., 1969.— О Тредиаковском. С. 273–286.

Жигалова О. «Земля да слышит уст глаголы» // Огонек.— 1969. № 33.— С. 31.

Илюшин А. А. О языке поэзии В. К. Тредиаковского (К 200-летию со дня смерти) // Русск. яз. в шк.— 1969.— № 4.— С. 6–13.

Кочеткова Н. Д. Василий Кириллович Тредиаковский // Лит. в школе.— 1969.— № 4.— С. 92–94.

1970

Макогоненко Г. П. В. К. Тредиаковский // Русская литература XVIII века.— Л., 1970.— С. 78; 765–767.

1972

Вомперский В. П. Об одной попытке определения индивидуально-художественного стиля: В. К. Тредиаковский и «авторов стиль» // Журналистика и литература.— М., 1972.— С. 66–71.

Задонский Н. А. Профессор элоквенции // *Николай Задонский.* Любопытная старина. Ист. и лит. этюды.— Воронеж, 1972.— С. 28–34.

Серман И. З. Тредиаковский // Краткая литературная энциклопедия.— М., 1972.— Т. 7. Стлб. 607–608.

Холшевников В. Е. Реформа Тредиаковского—Ломоносова // *В. Е. Холшевников.* Основы стиховедения: Русское стихосложение.— Л., 1972.— С. 18–25.

1973

Кузнецова С. Василий Кириллович Тредиаковский // Русские писатели в Москве.— М., 1973.— С. 20–29.

Серман И. З. Русский классицизм (Поэзия. Драма. Сатира.).— Л., 1973.— О Тредиаковском. С. 113–118.

Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина.— Л., 1973.— О Тредиаковском. С. 10–19.

1974

Петрунина Н. Н. «На выздоровление Лукулла» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-

художественная проблематика.— Л., 1974.— С. 34. [А. С. Пушкин о В. К. Тредиаковском].

Успенский Б. А. Доломоносовский период отечественной русистики: Адодуров и Тредиаковский // Вопросы языкознания.— 1974.— № 2.— С. 15–30.

1975

Гончаров Б. П. О реформе русского стихосложения в XVIII веке (К проблеме ее национальных истоков) // Русская литература.— 1975.— № 2.— С. 51–59.

Гончаров Б. П. Стиховедческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова. Реформа русского стихосложения // Возникновение русской науки о литературе.— М., 1975.— С. 73–91.

Дерюгин А. А. Гомер в переводе Тредиаковского // Античные, византийские и местные традиции в странах Восточного Черноморья.— Тбилиси, 1975.— С. 80–83.

Курилов А. С., Пигарев К. В. Теоретико-литературная мысль в России XVIII в. // Возникновение русской науки о литературе.— М., 1975.— О Тредиаковском. С. 44–52.

Самаренко В. П. Василий Кириллович Тредиаковский. Первый академик россиянин (К 250-летию Акад. Наук СССР).— Астрахань, 1975.— 7 с.

Успенский Б. А. Первая русская грамматика на родном языке (Доломоносовский период отечественной русистики).— М., 1975.— О Тредиаковском.— С. 51–91.

1976

Венок Тредиаковскому.— Волгоград, 1976.— Из содерж.: *Травушкин Н. С.* Родина Тредиаковского — одно из культурных гнезд XVIII века (16–22).— *Гибшман Г. Э.* Город Астрахань в начале XVIII столетия (23–26).— *Нахимов И. И.* Учебные заведения Астрахани в первой половине XVIII века (27–35).— *Марков А. С., Попов В. А.* Астраханские знакомства В. К. Тредиаковского (36–39).— *Успенский Б. А.* Тредиаковский и история русского литературного языка (40–44).— *Сорокин Ю. С.* Стилистическая теория и речевая практика молодого Тредиаковского: (Перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви») (45–54).— *Москвичева Г. В.* Тредиаковский и становление жанровой системы русского классицизма (55–57).— *Попков В. И.* Тредиаковский и древнерусская литературная традиция (58–61).— *Душина Л. Н.* Тредиаковский и русская баллада XVIII века (62–63).— *Петрунина Л. В.* Тредиаковский как переводчик итальянских комедий

(64–69).— *Алексеев А. А.* К вопросу о художественности у Тредиаковского (70–74).— *Курточкина Г. П.* Ода «Вешнее тепло» В. К. Тредиаковского (75–79).— *Мартынов И. Ф.* Тредиаковский и его читатели-современники: (По материалам Отдела рукописей и редкой книги библиотеки Академии наук СССР) (80–88).— *Степанов В. П.* Тредиаковский и Екатерина II (89–93).— *Альтшуллер М. Г.* Творческое наследие Тредиаковского в «Беседе любителей русского слова» (94–99).— *Кононко Е. Н.* В. К. Тредиаковский в творчестве Вадима Шефнера (100–102).— Из краеведческой хроники (103).

Лебедев Е. Н. Огонь — его родитель (Книга о Ломоносове).— М., 1976.— О Тредиаковском. С. 43–62.

Лебедев Е. Н. Философская поэзия В. К. Тредиаковского // Русская литература.— 1976.— № 2.— С. 94–104.

Прокофьев Н. И. К литературной эволюции весеннего пейзажа: Кирилл Туровский, И. М. Катырев-Ростовский, В. К. Тредиаковский // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.).— М., 1976.— С. 231–242.

1978

Heithus C. V. Trediakovskij und Hamburg // Die Welt der Slaven.— Jg. 23 (N. F. 2). 1978. H. 2.— S. 304–318.

Курилов А. С. Родоначальник (К 275-летию со дня рождения В. К. Тредиаковского) // Огонек.— 1978.— № 11.— С. 9.

Москвичёва Г. В. Русский классицизм.— М., 1978.

1979

Breitschuh Wilhelm. Die Feoptija V. K. Trediakovskijs: Ein physiko-theologisches Lehrgedicht im Russland des 18. Jh.— München: Sagner, 1979.— 523 p. (Slavistishe Beitr.; Bd. 134).

Дерюгин А. А. Родительный определительный в переводном романе Тредиаковского «Езда в остров Любви» // Сопоставительно-семантические исследования русского языка.— Воронеж, 1979.— С. 95–101.

Душечкина И. В. Своеобразие литературной борьбы середины XVIII в. (Критика — пародия — миф) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.— 1979. Т. 491.— О Тредиаковском. С. 13–34.

Западов В. А. В. К. Тредиаковский (1703–1769) // Русская литература 1700–1775. Хрестоматия.— М., 1979.— С. 425–426.

Курилов А. С. В. К. Тредиаковский и начало формирования в России историко-литературного мышления // Филологические науки.— М., 1979.— № 3.— С. 34–41.

Мыльников А. С. Тредиаковский // Славяноведение в дореволюционной России. Библиографический словарь.— М., 1979.— С. 332.

1980

Дерюгин А. А. Тредиаковский — переводчик Вергилия и Овидия // Тез. докл. Всесоюзн. научн. конф. «Проблемы античной истории и классической филологии».— Харьков, 1980.— С. 112–113.

Дерюгин А. А. Усвоение античных метрических форм русской поэзией // Историчность и актуальность античной культуры.— Тбилиси, 1980.— О Тредиаковском. С. 59–60.

Марков А. Автограф Тредиаковского // Волга (Астрахань).— 1980.— № 25.— 31 янв.— С. 4.

Мерзляков А. Ф. Рассуждение о Российской словесности в нынешнем ее состоянии // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980.— О Тредиаковском. С. 119–133.

Моисеева Г. Н. Тредиаковский // История русской литературы: В 4 т.— Л., 1980.— Т. 1.— С. 507–513.

Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.— О Тредиаковском.— С. 20–24.

1981

Алексеев А. А. Эпический стиль «Тилемахиды» // Язык русских писателей XVIII в.— Л., 1981.— С. 68–95.

Дерюгин А. А. Родительный субъекта и объекта в «Тилемахиде» Тредиаковского // Семантические категории сопоставительного изучения русского языка.— Воронеж, 1981.— С. 166–170.

Душечкина И. В. В. К. Тредиаковский и А. Н. Радищев (О путях литературной преемственности) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.— Т. 513.— Тарту, 1981.— С. 40–51.

Кибальник С. А. Об одном французском источнике эстетических взглядов Тредиаковского // XVIII век.— Сб. 13.— Л., 1981.— С. 219–228.

Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века.— М., 1981.— О Тредиаковском. С. 110–135, 202–229.

Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма.— М., 1981.— О Тредиаковском. С. 15–98.

Успенский Б. А. Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова.— М., 1981.— С. 3–30. [Тредиаковский и Барсов.]

Холшевников В. Е. Заметки о русском стихе XVIII века. 1. Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей // XVIII в.— Сб. 13.— Л., 1981.— С. 229–234.

1982

Алексеев А. А. Эволюция языковой теории и языковой практики Тредиаковского // Литературный язык XVIII в. Проблемы стилистики.— Л., 1982.— С. 86–128.

Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков).— Куйбышев, 1982.— С. 6–21.

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XVIII веков.— М., 1982.— По указателю.

Владимирова И. Д. [Душечкина И. В.] Эволюция литературных взглядов В. К. Тредиаковского // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.— Т. 604.— Тарту, 1982.— С. 32–47.

Дерюгин А. А. Некоторые античные источники «Феоптии» Тредиаковского // Іноземна філологія.— Львів, 1982.— № 65.— С. 125–132.

История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века.— Л., 1982.— О Тредиаковском. По указателю.

Курилов А. С. Симеон Полоцкий и русская историко-литературная мысль XVIII в. // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность.— М., 1982.— О Тредиаковском.— С. 318–328.

Лебедев Е. Н. Философская мысль писателей эпохи классицизма // Русский и западноевропейский классицизм: Проза.— М., 1982.— С. 160–174.

Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст, 1982: Литературно-теоретические исследования.— М., 1983.— О Тредиаковском. С. 303–331.

Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность.— М., 1982.— О Тредиаковском. С. 35–36.

Сазонова Л. И. Переводная художественная проза в России 30–60-х годов XVIII века // Русский и западноевропейский классицизм: Проза.— М., Наука, 1982.— О Тредиаковском. С. 117–121.

Тарановский К. Ф., Прохоров А. В. К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // Russian Literature.— Amsterdam, 1982.— Vol. 12. — № 2.— S. 145–194.

Федоров В. И. В. К. Тредиаковский // *В. И. Федоров.* История русской литературы XVIII века.— М., 1982.— С. 69–77.

Шишкин А. Б. К истории работы В. К. Тредиаковского над «Сочинениями». Неизданные материалы // Русская литература.— Л., 1982.— № 3.— С. 138–142.

Шишкин А. Б. В. К. Тредиаковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века // Барокко в славянских литературах.— М., 1982.— С. 239–254.

1983

Валицкая А. П. «Философия стихотворческая» // *А. П. Валицкая.* Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли.— М., 1983.— С. 64–83.

Дерюгин А. А. Инфинитивные конструкции в «Тилемахиде» В. К. Тредиаковского // Материалы по русско-славянскому языкознанию.— Воронеж, 1983.— С. 30–37.

Дерюгин А. А. Тредиаковский — переводчик римских поэтов // Вопросы романо-германского языкознания.— Саратов, 1983.— Вып. 7.— С. 113–122.

История русской литературы XI–XX веков.— М., 1983.— О Тредиаковском. С. 81–85.

Курилов А. С. Методологические уроки В. А. Жуковского-критика // Филологические науки.— 1983.— № 1.— О Тредиаковском. С. 35–36.

Марков А. Кому подарил книгу Василий Тредиаковский // Волга (Астрахань).— 1983.— № 13.—16 янв.— С. 4.

Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век.— Сб. 14.— Л., 1983.— С. 232–246.

1984

Дерюгин А. А. Дательный самостоятельный в «Тилемахиде» В. К. Тредиаковского // Вопросы стилистики.— Саратов, 1984.— Вып. 19.— С. 87–99.

Дерюгин А. А. Приименный родительный в «Тилемахиде» В. К. Тредиаковского // Проблемы развития языка.— Саратов, 1984.— С. 51–56.

Капуцына Л. Н. Особенности рифмы В. К. Тредиаковского // Научно-метод. конф. / Тез. докл.— Уссурийск, 1984.— С. 178–179.

Стенник Ю. В. К вопросу о поэтическом состязании 1743 года // Русская литература.— 1984.— № 4.— С. 100–104.

Татаринцев А. Г. А. Н. Радищев. Архивные разыскания и находки.— Ижевск, 1984.— С. 177. [Карамзин о «Тилемахиде»]

Шишкин А. Б. В. К. Тредиаковский: годы ученья // Studia Slavica.— Budapest, 1984.— T. XXX.— F. 1–4.— P. 127–145.

1985

Дерюгин А. А. В. К. Тредиаковский — переводчик: Становление классицистического перевода в России.— Саратов, 1985.— 190 с.

Дерюгин А. А. Греческие сложные прилагательные в переводах А. Д. Кантемира и В. К. Тредиаковского // Іноземна філологія.— Львів, 1985.— Вып. 80.— С. 16–22.

Лотман Ю. М. «Езда в остров Любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия.— М., 1985.— С. 222–230.

Успенский Б. А. Языковая программа раннего Тредиаковского: Тредиаковский и Карамзин.— Языковая программа позднего Тредиаковского: Тредиаковский и Шишков // *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII— начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни.— М., 1985.— С. 70–199.

Щеблыкин И. П. История русской литературы (XI–XIX вв.).— М., 1985.— О Тредиаковском. С. 80.

1986

Алексеев А. А. Языковая политика Ломоносова и Тредиаковского: конфронтация или сотрудничество? // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986.— С. 76–78.

Баевский В. С. Тредиаковский и Ломоносов — реформаторы стиха // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986.— С. 22–26.

Гаспаров М. Л. Ломоносов и Тредиаковский — два исторических типа новаторов стиха // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986.— С. 27–28.

Гришакова М. Ф. Тредиаковский и традиция русской оды // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986.— С. 31–34.

Дерюгин А. А. Тредиаковский о типологическом различии языков // Вопросы романо-германского языкознания.— Саратов, 1986.— № 8.— О Тредиаковском. С. 131–134.

Калачева С. В. Эволюция русского стиха.— М., 1986.— О Тредиаковском. С. 108–119.

Капуцына Л. Н. Личностное начало в поэзии В. К. Тредиаковского // Новая советская литература по общественным наукам: Литературоведение.— М., 1986.— № 9.— С. 22.

Николаев С. И. «Русский Барклай» — первый перевод Тредиаковского // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986. С. 21–22.

Никольская Т. Л. В. К. Тредиаковский и русский авангард // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл.— Тарту, 1986.— С. 65–69.

Степанов Н. Л. В. К. Тредиаковский // Русская басня.— М., 1986.— С. 500–501.

1987

Курилов А. С., Никонов А. В. М. В. Ломоносов и русская литературно-критическая мысль первой половины XVIII в. // Ломоносов и русская литература.— М., 1987.— О Тредиаковском. С. 212–213.

Николаев С. И. Ранний Тредиаковский (Первый перевод «Аргениды» Д. Барклая) // Русская литература.— 1987.— № 2.— С. 93–99.

Сазонова Л. И. От русского панегирика XVII в. к оде М. В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература.— М., 1987.— О Тредиаковском. С. 104.

Сахаров В. И. М. В. Ломоносов и полемика о «старом и новом слоге» (конец XVIII — начало XIX в.) // Ломоносов и русская литература.— М., 1987.— О Тредиаковском. С. 284–285.

Сохраненкова М. М. В. К. Тредиаковский как композитор // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность, искусство, археология. 1986.— Л., 1987.— С. 210–221.

1988

Капуцына Л. Н. Вопросы мифологии в творчестве В. К. Тредиаковского // Методические рекомендации научно-практической конференции 22 апреля 1988 г.— Новосибирск, 1988.— С. 80–81.

Курилов А. С. Методологические уроки В. А. Жуковского — критика, теоретика и историка литературы // Жуковский и литература конца XVIII — начала XIX в.— М., 1988.— О Тредиаковском. С. 84–85.

1989

Альтшуллер М. Сближение Тредиаковского и Радищева в полемике о старом и новом слоге // Русская литература и история.— Иерусалим, 1989.— С. 27–33.

Ермолаева Н. В. Прижизненные издания произведений В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова, хранящиеся в Научной библиотеке им. Н. И. Лобачевского // Библиотека Казанского университета: Фонды, раритеты, история...— Казань, 1989.— С. 24–34.

Капуцына Л. Н. Поэзия В. К. Тредиаковского (Теория и практика): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— М., 1989.— 16 с.

Левицкий А. А. Литературное значение Псалтири Тредиаковского // Vasilij Kirillovic Trediakovskij Psalter 1753. Erstausgabe besorgt und kommentiert von Alexander Levitsky.— Paderborn. 1989.— S. XI–LXXVIII.

Шишкин А. Б. Судьба «Псалтири» Тредиаковского // Vasilij Kirillovic Trediakovskij Psalter 1753. Erstausgabe besorgt und kommentiert von Alexander Levitsky.— Paderborn. 1989.— S. 519–535.

1990

Reyfman [Vladimirova] J. D. Vasilii Trediakovskii. The Fool of the «New» Russian Literature. Stanford University Press,— California, 1990.— 316 p.

Успенский Б. А., Шишкин А. Б. Тредиаковский и янсенисты // Символ. (Paris) 1990. № 23.— С. 105–264.

Федоров В. И. Русская литература XVIII века.— М., 1990.— О Тредиаковском. С. 71–79.

1991

Carrier Capucine. Trediakovskij und die «Argenida»: Ein Vorbild, das keines wurde.— München: Sagner, 1991.— 330, [8] p.— (Speimina philol. Slavicae; Bd. 90).

Кулешов В. И. История русской критики XVIII — начала XIX веков.— Изд. 4-е, дораб.— М., 1991.— О Тредиаковском. С. 23–28.

Николаев С. И. 1-е изд. «Псалтири» В. К. Тредиаковского // Русская литература.— 1991.— № 1.— С. 210–212.

Орлов П. А. История русской литературы XVIII века.— М., 1991.— О Тредиаковском. С. 42–51.

Сохраненкова Л. Ф. Партесные концерты В. К. Тредиаковского (1703–1768) // Музыкальная культура Средневековья.— Вып. 2.— М., 1991.— С. 170–174.

1992

Гаспаров М. Л. Ломоносов и Тредиаковский — два типа новаторов стиха // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.— Вып. 936. Тарту, 1992.— С. 57–63.

1993

Кашкина Л. И. «Псалтырь» в поэтическом переложении Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова // Проблема традиций в русской литературе.— Нижний Новгород, 1993.— С. 115–124.

Левицкий А. А. Судьба «Псалтири» В. К. Тредиаковского // Книга в России: Из истории духовного просвещения.— СПб., 1993.— С. 72–84.

Саркисян Е. Н. Жанр песни в теоретических трудах и поэтическом наследии Буало, Тредиаковского и Сумарокова // Проблема традиций и взаимовлияния в литературах стран Западной Европы и Америки XIX–XX веков.— Нижний Новгород. 1993.— С. 121–129.

1994

Дарвин М. Н. «Стихи на разные случаи» В. К. Тредиаковского: «свое» и «чужое» // Циклизация литературных произведений: Системность и целостность.— Кемерово, 1994.— С. 23–30.

Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика.— М., 1994.— С. 62–82.

Курилов А. С. Русские филологи XVIII в. о роли христианства в судьбе нашей древней словесности. Статья первая. «Изъяснение» В. К. Тредиаковского // Филологические науки.— 1994.— № 1.— С. 3–11.

Левитт М. К истории текста «Двух эпистол» А. П. Сумарокова // Маргиналии русских писателей XVIII века.— СПб., 1994.— О Тредиаковском. С. 16–32.

Николаев С. И. Пометы В. К. Тредиаковского на «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова // Маргиналии русских писателей XVIII века.— СПб., 1994.— С. 7–15.

1995

Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика.— М., 1995.— О Тредиаковском. С. 158–159.

Александрова И. Б. Поэтическая теория и поэтическая практика стихотворцев XVIII века — В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова: Автореф. дисс... канд. фил. наук.— М., 1995.— С. 6–7, 11–12.

Буранок О. М. Русская литература XVIII века.— М.; Самара, 1995.— О Тредиаковском. С. 66–88.

Гардзонио С. Тредиаковский — переводчик итальянских му-

зыкальных пьес (Либретто оперы «Сила любви и ненависти») // Славяноведение.— 1995.— № 1.— С. 50–60.

Данилевский Ю. Д. Классицизм: 1725 — начало 1760-х годов // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век.— Т. I. Проза.— СПб., 1995.— О Тредиаковском. С. 94–141.

Клейн Й. Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте // XVIII век.— Сб. 19.— СПб., 1995.— С. 15–42.

Курилов А. С. Введение христианства на Руси и судьба отечественной словесности того времени в оценке филологов XVIII в. // Герменевтика древнерусской литературы.— Сб. 8.— М., 1995.— О Тредиаковском. С. 45–50.

Мальчукова Т. Г. Тредиаковский — переводчик // *Мальчукова Т. Г.* Филология как наука и творчество.— Петрозаводск, 1995.— С. 253–266.

Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века.— СПб., 1995.— О Тредиаковском. С. 29–32, 287–289.

Шохин В. Тредиаковский Василий Кириллович // Русская философия: Малый энциклопедический словарь.— М., 1995.— С. 511–512.

1996

Алексеева Н. Ю. «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век.— Сб. 20.— СПб., 1996.— С. 13–22.

Баевский В. С. Тредиаковский // *В. С. Баевский.* История русской поэзии: 1730–1980.— М., 1996.— С. 11–17.

Данилевский Р. Ю. Классицизм. Русская переводная литература: Поэзия // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век.— Т. II. Поэзия.— СПб., 1996.— О Тредиаковском. С. 103–121.

Илюшин А. А. Тредиаковский Василий Кириллович // Исторический лексикон. XVIII в.— М., 1996.— С. 670–675.

Кузнецов В. А. Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В. К. Тредиаковского // Вестник С.-Петербургского ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение.— 1996.— О Тредиаковском. Вып. 3.— С. 96–102; Вып. 4.— С. 108–112.

Лавренева О. А. Художественное пространство русской поэзии XVIII века // География искусства.— М., 1996.— О Тредиаковском. С. 73–94.

Николаев С. И. О переводе похвальной оды М. Меттера 1737 г. // XVIII век.— Сб. 20.— СПб., 1996.— С. 249–251.

1997

Бердников Л. И. У истоков русского сонета (Сонет в поэзии Тредиаковского // *Л. И. Бердников.* Счастливый феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века.— СПб., 1997.— С. 18–47; — Впервые: Новое литературное обозрение.— 1997.— № 25.— С. 24–83.

1998

Кузнецов В. А. В. К. Тредиаковский и русская поэзия XX века (Вяч. Иванов, В. Хлебников, И. Бродский): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— СПб., 1998.— 23 с.

1999

Буранок О. М. Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1769) // *О. М. Буранок.* Русская литература XVIII века.— М., 1999.— С. 79–99.

Илизаров С. С. Тредиаковский Василий Кириллович // Московская интеллигенция XVIII века.— М., 1999.— С. 281–283.

Коровин В. И. В. К. Тредиаковский // Русская поэзия XVIII–XIX веков. Антология.— М., 1999.— О Тредиаковском. С. 631–633.

Курганов Е. Сравнительные жизнеописания.— Таллинн, 1999.— Т. 2.— С. 138–153 [Кузмин и Тредиаковский].

Левитт М. Пасквиль, полемика, критика: «Письмо... писанное от приятеля к приятелю» (1750) Тредиаковского и проблема создания русской литературной критики // XVIII век.— Сб. 21.— СПб., 1999.— С. 62–72.

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности.— М., 1999.— С. 99–102 [Словопорядок В. К. Тредиаковского].

Николаев С. И. Предыстория литературной критики (первая треть XVIII века) // Очерки истории русской литературной критики. Т. I: XVIII — первая четверть XIX в.— СПб., 1999.— О Тредиаковском. С. 30–35.

Пумпянский Л. В. Тредиаковский // *Г. А. Гуковский.* Русская литература XVIII века. 2-е изд.— М., 1999.— С. 61–78.

Стенник Ю. В. Литературная критика периода классицизма (1740-е–1770-е гг.) // Очерки истории литературной критики.— СПб., 1999.— Т. I.— О Тредиаковском. С. 37–94.

Шеина Ю. В. Из истории буколических мотивов в русской литературе (Тредиаковский. Державин. Пушкин) // Лингвистические и литературные чтения, посвященные 200-летию со дня

рождения Пушкина.— Кишинев, 1999.— О Тредиаковском. С. 270–271.

2000

Алексеева Н. Ю. Становление русской оды (1650–1730-е гг.). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— СПб., 2000.— О Тредиаковском. С. 10–15.

Гаспаров М. Л. Реформа Тредиаковского // *М. Л. Гаспаров.* Очерк истории русского стиха.— М., 2000.— С. 35–43; 53–54; 84–86.

Дубровина М. В. В. К. Тредиаковский (1703–1769) // Русские писатели XVIII–XIX веков о языке. Хрестоматия / Под общ. ред. Н. А. Николиной.— Т. I.— М., 2000.— С. 29–50 [Биографич. справка, подборка выдержек о языке].

История русской литературы: В 2 ч.— Ч. I.— М., 2000.— О Тредиаковском. С. 96–99.

Карпеев Э. П. Тредиаковский Василий Кириллович // Ломоносов. Краткий энциклопедический словарь.— СПб., 2000.— С. 197–198.

Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века.— М., 2000.— Творчество В. К. Тредиаковского (1703–1769).— С. 95–114.

Николаев С. И. Ранний Тредиаковский (К истории «Элегии о смерти Петра Великого») // Русская литература.— 2000.— № 1.— С. 126–131.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы.— М., 2000.— О Тредиаковском. С. 45–52, 75–76, 108–109, 656–659.

Топоров В. Н. «Езда в остров Любви» Тредиаковского и «Le voyage de l'isle d'Amour» Талемана // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII— начало XIX века).— М., 2000.— С. 589–635.

2001

Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века.— М., 2001.— О Тредиаковском. С. 251–276.

Егунов А. Н. «Тилемахида» Тредьяковского // *А. Н. Егунов.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков.— М., 2001.— С. 167–170.

Коровин В., Федоров В. Василий Тредиаковский // Русская поэзия XVIII века. Стихотворения.— М., 2001.— С. 31–35.

Лахманн Р. «Покинь, Купидо, стрелы». Топика и стилистика любовной лирики: от Тредиаковского до Карамзина // *Р. Лах-*

манн. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова.— СПб., 2001.— С. 214–234.

Макарова Д. А. Понятие о литературной песне в России XVIII в. // Проблемы изучения русской литературы XVIII века.— Сб. 9.— СПб.; Самара, 2001.— О Тредиаковском. С. 56–57.

Осповат К. А. Из истории академической полемики 1753 г.: «Сатира на Самохвала» // Русская филология.— 12.— Тарту, 2001.— О Тредиаковском. С. 36–41.

Смирнов А. А. Переводы-переложения псалмов В. К. Тредиаковского // Philologica. Bratislava, 2001.— Roč 52.— S. 337–342.

Смолина К. А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра.— М., 2001.— [Тредиаковский — теоретик жанра]. С. 48–51.

Татаринова Л. Е. Русская литература и журналистика XVIII века.— Изд. 3-е, перераб. и доп.— М., 2001.— О Тредиаковском. С. 73–84.

Шеина Ю. В. Из истории буколических мотивов в русской литературе (Гораций. Тредиаковский. Державин. Пушкин) // Филологические науки.— 2001.— № 1.— С. 29–34.

2002

Алексеева Н. Ю. На пути к реформе русского стиха. Стихотворные переводы Тредиаковского 1732–1734 годов // Русская литература.— 2002.— № 4.— С. 32–60.

Алексеева Н. Ю. Петербургский немецкий поэт Г. В. Фр. Юнкер // XVIII век. Сб. 22.— СПб., 2002.— О Тредиаковском. С. 9, 14–15, 18, 23–26.

Алпатова Т. А. «Я» героя-повествователя в зеркале аллегории: принципы и приемы психологизма в романе В. К. Тредиаковского «Езда в остров Любви» // Филология в системе современного университетского образования. Материалы межвуз. научн. конф.— М., 2002.— Вып. 5.— С. 114–118.

Вильк Е. А. «Чудище стозевно» и Тифон // Новое литературное обозрение.— 2002.— № 3 (55).— С. 151–173.

Джанумов С. А. Тредиаковский Василий Кириллович // Русские писатели. XVIII век: Биобиблиографический словарь.— М., 2002.— С. 190–194.

Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры.— М., 2002.— О Тредиаковском. С. 532, 637.

Коровин В. Л. Василий Кириллович Тредиаковский // Критика XVIII века. М., 2002.— С. 414–421.

Либан Н. И. Становление личности в русской литературе XVIII века.— М., 2002.— О Тредиаковском. С. 28–33.

Луцевич Л. Ф. «Псалтирь» В. К. Тредиаковского // *Л. Ф. Луцевич*. Псалтырь в русской поэзии.— СПб., 2002.— С. 281–317.

Осповат К. А. Еще раз о поэтологических оксюморонах Тредиаковского // Русская филология.— 13.— Тарту, 2002.— С. 41–46.

Перемышлев Е. В. М. Ломоносов, А. Сумароков, В. Тредиаковский. Критика и комментарии / Книга для ученика и учителя.— М., 2002.— 540 с. *Содерж.:* В. К. Тредиаковский. Стихотворения, письма (221–252). *Новиков Н. И.* Тредияковский, Василий Кириллович [фрагмент словарной статьи] (280–283).— *Лотман Ю. М.* «Езда в остров Любви» Тредиаковского и функция переводной литературы [отрывок из статьи] (284–392).— *Алпатов М.* В. К. Тредиаковский (407–411).— *Стенник Ю. В.* Трагедии М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского (411–425).— *Лебедев Е. Н.* Из книги «Огонь — его родитель» (439–455).— [*Перемышлев Е. В.*] М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковский в литературе и искусстве (496–501).

Ранчин Андрей. Первый век русской литературной критики // Критика XVIII века.— М., 2002.— О Тредиаковском. С. 3–10, 14–24.

Стрижев А. Н. «Боже! Ты един Превечный» // Купель.— М., 2002.— № 1.— С. 12–13 [Переложение 143 псалма Тредиаковским и Ломоносовым].

2003

Алпатова Т. «Трудолюбный филолог» в поисках своего читателя / К 300-летию со дня рождения В. К. Тредиаковского // Лит. газета.— 2003.— № 9 (5–11 марта).— С. 7.

Горшков А. И. Василий Кириллович Тредиаковский — лингвист (К 300-летию со дня рождения) // Русский язык в школе.— 2003.— № 2.— С. 99–105.

Макарова С. А. «Трудолюбивый, как пчела, отец стихов “Тилемахиды”...» / Василий Кириллович Тредиаковский: жизнь и творчество // Литература в школе.— 2003.— № 3.— С. 2–7.

Никитин Геннадий. Поэт любезной старины // Встреча.— М., 2003.— № 3.— С. 27–29; портр.

Рабинович В. Л. Силлабо-тонический проект Василия Кирилловича Тредиаковского в отзвуках русского футуризма // Человек между Царством и Империей.— М., 2003.— С. 241–259.

Стрижев А. Н. Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого поэта). Указатель литературы.— М., 2003.— 72 с.

В. К. Тредиаковский и русская литература XVIII–XX веков. Материалы Международной научной конференции 5–6 марта 2003 г.— Астрахань, 2003.— 146 с.

Содерж.: Исаев Г. Г. Слово о В. К. Тредиаковском (3–12).— *Андреева Н. Г.* В. К. Тредиаковский как религиозный поэт (13–18).— *Арефьева Н. Г.* Античные литературные реминисценции в классицистской трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия» (18–36).— *Бельская Ю. В.* О мифологических мотивах в творчестве В. К. Тредиаковского (36–38).— *Вяткина Е. А.* «...Преложил при Божием поспешествовании...» (Жанр переложения псалмов в поэтическом наследии В. К. Тредиаковского) (38–44).— *Гвоздей В. Н.* Жанр басни в творчестве В. К. Тредиаковского (44–45).— *Евдокимова Л. В.* Трансформация библейского текста в «Парафразисе Вторыя песни Моисеевы» В. К. Тредиаковского (46–48).— *Емельянов В. А.* Переложения псалмов как форма выражения религиозного сознания в творчестве В. К. Тредиаковского (48–51).— *Жиндеева Е. А.* Патриотические идеи в творческом наследии В. К. Тредиаковского (52–55).— *Закурдаева С. Н.* Образ человека-христианина в произведениях В. К. Тредиаковского (55–59).— *Исаева Л. Х.* В. К. Тредиаковский как зачинатель русской идиллии (59–65).— *Ковпак Л. А.* Обоснование В. К. Тредиаковским индивидуально-авторского стиля (65–69).— *Курилова А. Д.* Второй эпод Горация в интерпретации В. К. Тредиаковского (69–71).— *Макаревич М. А.* Роль архаической лексики в формировании стиля В. К. Тредиаковского (72–74).— *Поляков Н. Н.* Проблема личности в стихотворных переложениях псалмов В. К. Тредиаковского (75–79).— *Алпатова Т. А.* В. К. Тредиаковский в историко-литературной концепции А. С. Пушкина (81–86).— *Боровская А. А.* «Петербургский миф» в творчестве В. К. Тредиаковского и И. Ф. Анненского (К вопросу типологии) (86–92).— *Глинин Г. Г.* В. К. Тредиаковский в самосознании русской литературы XVIII–XX вв. (93–97).— *Громова Т. Ю.* Рецепция жизни и творчества В. К. Тредиаковского в русской литературе и критике XVII–XX веков (98–102).— *Егорова О. Г.* О новых принципах создания циклического целого в прозе орнаментализма (на примере произведений Вс. Иванова) в свете литературно-теоретических взглядов В. К. Тредиаковского (102–110).— *Звягина М. Ю.* «Езда в остров Любви» В. К. Тредиаковского и «Суер-Виер» Ю. Коваля: К проблеме типологических связей (110–113).— *Ивашнева Л. Л.* Библия в научном и поэтическом наследии В. К. Тредиаковского (113–118).— *Лупеев Д. Е.* «Поэтический» комплекс моря у В. К. Тредиаковского и В. Хлебникова

(118–121).— *Мотыгин С. Ю.* К вопросу об эпиграфе из поэмы В. К. Тредиаковского «Тилемахида» в книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (122–123).— *Мотыгина Ж. Ю.* О семантике заглавий рассказов Ю. Нагибина о В. К. Тредиаковском («Беглец», «Остров любви») (123–125).— *Николаева С. Ю.* Пасхальные мотивы в оде В. К. Тредиаковского «Вешнее Тепло» (126–127).— *Попов В. А.* Астраханский круг В. К. Тредиаковского (128–132).— *Сатретдинова А. Х.* Тредиаковский и Брюсов: к проблеме литературной традиции (133–136).— *Торопицын И. В.* Контакты В. К. Тредиаковского с В. Н. Татищевым (137–140).— *Гассиева В. З.* Тредиаковский и Достоевский: пролог и кульминация (140–143).

2004

Алексеева Н. Ю. Два автографа Тредиаковского 1736 года // XVIII век.— Сб. 23.— СПб., 2004.— С. 70–79.

Николаев С. И. Материалы для библиографии сочинений В. К. Тредиаковского и литературы о нем (1966–2003) (К 300-летию со дня рождения) // XVIII век.— Сб. 23.— СПб., 2004.— С. 338–370.

СОДЕРЖАНИЕ

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Научное издание

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ответственный редактор
Курилов А. С.

Оригинал-макет изготовлен Лавочкиной А. В.
Набор текста Рыженковой В. А.
Корректор Сченснович Е. Н.

ИД № 01286 от 22 марта 2000 г.
Подписано в печать 14.11.2005. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Формат 60x84[1]/[16]. Печ. л. 19,0. Тираж 1000 экз.
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а
тел. (095) 291-23-01, 202-21-23

Заказ № 2281
Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6